

السينما السويسرية

أرتور شارب



السينما السويسرية : مارتن شاوب

السينما السويسرية
مارتن شلوب

تصدر المؤسسة الثقافية السويسرية بروهلنسيا فى إطار نشاطها الإعلامى خارج البلاد سلسلة من الكتيبات تعطى بشكل موجز معلومات أساسية عن الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية فى سويسرا. وكل كتيب كتبه مؤلف مختلف يعكس وجهة نظره ، ويهدف إلى تعريف القراء بالموضوع بشكل عام فقط نظرا لصغر حجم الكتيب. لكن من الممكن الرجوع إلى المؤلفات الدراسية المفصلة الملحقه فى نهايته لمن يرغب فى الاستزادة.

ترجمة : ميسون احسان محفوظ

صدرت هذه الترجمة عن
بروهلنسيا، المؤسسة الثقافية السويسرية
١٠ عبد الخالق ثروت - القاهرة

طبع بمطابع الاهرام - كورنيش النيل
ابريل ٢٠٠١

طبع في سويسرا من قبل تايپوترون، AG ،
سلات جالى
يوزع في الخارج عن طريق الهيئات الدبلوماسية
السويسرية
متوفرة في سويسرا، في جميع المكتبات الجيدة
الصور : قسم الاكلام في بروهلنسيا، سينماتيك
سويسرا وملفات مارتن شاوب

عنوان النسخة الأصلية: *Film in der Schweiz*
الترجمة إلى الإنجليزية: ليلين فالير - شغلزبارت
الطبعة الأولى: ١٩٩٨
نشر بواسطة بروهلنسيا
التوثيق - المعلومات - الطباعة
حقوق الطبع محفوظة لبروهلنسيا، مجلس الفنون
السويسري، CH-8024 Zurich
إعادة الطبع مصرح بها لنسخ للتوزيع الخاص
ISBN 3 - 908102 - 64 - 2

المحتويات

٧	: الرواد والممولون	الفصل الأول
٢٩	: مولد أمة	الفصل الثاني
٤٦	: القنفذ يدافع عن وجوده	الفصل الثالث
٥٦	: انتبهوا ... سويسرا !	الفصل الرابع
٦٩	: السينما السويسرية الجديدة - فردية ومنفتحة	الفصل الخامس
٨٦	: لهجتنا العامية ليست أسوأ من أي لهجة عامية أخرى	الفصل السادس
١٠٢	: أنبياء في أوطانهم	الفصل السابع
١١٥	: شعر ونثر - حلم وتحليل	الفصل الثامن
١٥٥	: جودار ، بعيد جدا، ومع ذلك قريب جدا	الفصل التاسع
١٦٣	: الرسوم المتحركة ، تاريخ غير معروف	الفصل العاشر
١٦٧	: الانحراف الجديد عن الاتجاه	الفصل الحادي عشر
		ثبت بمراجع مختارة
		عناوين

الفصل الأول "الرواد والممولون"

لقد استغرقت سويسرا زمنا طويلا قبل أن تصبح قادرة على امتلاك نوعية من الأفلام تحمل طابعا خاصا لا تخطئه العين. وحتى نشوب الحرب العالمية الثانية كانت سويسرا ، التي تقع في قلب أوروبا ، تمثل بالأساس سوقا صغيرة وإن كانت جذابة للإنتاج العالمي ؛ كما كانت تستخدم مناظرها الطبيعية كخلفية مثيرة وخطابة - أي كاستوديو - للأفلام الفرنسية والألمانية. وعلى عكس بلدان أوروبا الأخرى التي تتمتع بعواصم عالمية كبيرة وثقافات حضرية حقيقية شكلت على المستوى القومي أدبها ومسرحها وصناعة السينما فيها ، استمرت سويسرا بفترة طويلة تتشكل عن طريق ثقافة القرية الريفية بشكل مثير للدهشة. ولم يحدث في أية دولة صناعية أخرى أن نجحت العقليّة الريفية وعقليّة التجارة الصغيرة في الصمود وتثبيت جذورها في الأرض كما حدث في سويسرا. بل ظلت سويسرا متمسكة بتقاليدها الريفية حتى بعد أن تبوأَت مكانتها على الساحة الدولية في مجالات التجارة والبنوك والتصنيع في الربع الأول من القرن العشرين. ومازالت لحد الآن سويسرا متشبثة بشدة بتقاليدها الريفية. ورغم إننا علي مشارف ألفية جديدة فإن كثيرا من السكان نتحكم في توجهاتهم أنماط الحياة التي كانت موجودة في المجتمع قبل الصناعي. أما الطاقة الضرورية لتجاوز الحدود القومية فلم يعد يتبقى منها مع هذا الاتجاه الفصامي إلا قدر محدود .

وفي هذا السياق ، لا تمثل الأفلام السويسرية التي نادرًا ما شققت طريقها في "عالم السينما" إلا جانبًا واحدًا من جوانب هذه الظاهرة. أما الجانب الآخر من الظاهرة الأكثر أهمية ، فهو اتباع سياسة حيادية تثير التساؤلات دائما بل وأحيانا ما تكون باعثة على السخرية لكونها تؤدي إلي مقاومة عنيدة لأي نوع من المشاريع التكاملية. إن قطاعات كبيرة من السويسريين (الأغلبية، كما أوضح ذلك استفتاءان بشأن الانضمام إلى منطقة النقد الأوروبي والأمم



فيلم (الجولم العائلي)، إخراج ديمتري كيرسلافوف، ١٩٢٢. المهاجر الروسي المستقر في باريس،
 استخدم ممثلين وعلميين محليين في تقليد لهجته لشارلز - فرديناند راسو تفرقة الأجناس. ويشير الفيلم
 بحوار الموجز والشمائل، والموسيقى المؤثرة، والصور الأعمدة والمونتاج الثقيل. وقد حول هذا الفيلم
 الانشائي الصراع العنيد إلى دراما رقيقة تتجاوز حدود الريفية. ولم تستخدم الجبال والأضواء والجو
 كسبيل تذكير، بل كانت انعكاساً لتحويلات العاطفية.

المتحدة) مازالت تنظر إلى وطنها على أنه جزيرة في وسط أوروبا .. على أنه نقطة مراقبة.

لقد قام السويسريين ، من حيث هم مراقبون لهم اهتماماتهم الخاصة ، وبصورة سريعة مثيرة للدهشة (ومباشرة فيما يخص هذا المجال) بتعليم أنفسهم كل ما يتعلق بعالم السينما. ولقد تزامن ظهور السينما مع وجود نهم شديد تجلوه هذا العالم الكبير الواسع. وظهرت آلات أديسون للعرض السينمائي والصوت السينمائي قبل عرض أول فيلم لشركة الأنوار "Lumieres" في باريس. وبعد عام واحد من نشأة السينما الناطقة في نيويورك تجول صانع ساعات من جنيف - هل قام باختيار نفسه أم كان هو الموزع الرسمي الوحيد في سويسرا ؟ - في الإقليم الناطق بالفرنسية من سويسرا عارضا أجهزته على جمهور المشتركين المتحمسين. وبعد مرور أربعة أشهر فقط من قيام شركة الأنوار للتصوير السينمائي بتقديم أول عرض أسطوري لها على الجمهور في باريس ، أصبح العديد من عروض "مشاهد vives" التي أنتجها مبتكرون من مدينة ليون الفرنسية محل إقبال واسع في المعرض السويسري الوطني. ومع ذلك كان لابد من عدة عقود من الزمن لكي يصبح مصطلح السينما السويسرية مصطلحا له مضمون فعلي .

وظلت الثقافة السينمائية ثقافة ضعيفة لمدة تقرب من الثلاثين عاما. وبذل رجال الأعمال النابهيون كل ما في وسعهم لتوفير أجهزة التشغيل بالإضافة إلى المستلزمات المنتجة بأسلوب خاص التي دعموا من خلالها برامجهم حتى يصبح في الإمكان لكل ذلك أن يمثل ميلادا لصناعة السينما الوطنية. ومع محاولاته الأولى لإنتاج أفلام سينمائية طويلة في العشرينات ، أصبح المجتمع السينمائي الجاني والضحية في آن واحد للنزعة المحافظة المستبدة ذات الطبيعة الريفية التي كانت تتحكم في طبيعة الجدل الثقافي. وشعرت قطاعات كبيرة من الجمهور أن نمو ثقافة جماهيرية حضرية - التي تعود جزئيا إلى موجات الهجرة الواسعة - وظهور نزعة فردية لدى الطليعة



فيلم (ندر أندريه كاريل)، إخراج جان شو، ١٩٢٥. يلعب ميشيل سيمون دور المدرس الغريب الأطوار لطفل مثقل وسلبل أسرة باريسية غنية، والذي يكتشف الحب والعاطفة تجاه الفقراء على ضفاف بحيرة جنيف. وقد تبع هذا الفيلم الجدير بالاهتمام خطى الميودرامات الفرنسية التي كانت تسود المرحلة. وبينما يظهر رد فعل شاعري وراقي للمناظر الطبيعية، فإن الرسالة الرومانسية الاجتماعية التي يحملها لم تكن ساذجة فحسب، بل خطيرة كذلك، كما سيتضح لاحقاً في أعمال المخرج.

الفنية بصورة غير ملائمة يشكلان تهديداً للمجتمع. ولم يكن أمام الحداثة، لا سيما الاتجاهات اليسارية الثورية أية فرصة للنجاح في مواجهة الثقافة الشعبية ضيقة الأفق التي نشأت كجزء تدعو إليه أولويات برنامج العمل السياسي. ولم يكن هذا النمط من المجتمع في حاجة إلى الانتظار حتى الثلاثينات لكي يتخذ موقفاً دفاعياً في مواجهة الاشتراكية والشيوعية لا سيما أنه أظهر تجارباً مع النزعة المحافظة المتطرفة بل ومع الأيديولوجية الفاشية. ولا يعني على

الإطلاق عدم وجود روح تقدمية، وإنما يعني أنه كان لزاما على هذه السروح للتقدمية أن تشرق طريقها "خارج هذا العالم". وقد استقر لوكوربوزييه في باريس في وقت مبكر من عام ١٩١٧؛ أما بليز سندرارز الذي ترجع أصوله إلى لاشو - دي - فون، فشأنه شأن لوكوربوزييه، كان يطوف العالم. أما روبرت فالزر - الذي من المحتمل أن يكون أكثر فناني سويسرا تعبيرا عن طبيعة الفن السويسري في هذا القرن - فقد أمضى بعض الوقت في برلين ثم هاجر في صمت إلى أعماق ذاته الغريبة الحائرة. ولقد وقع فالزر في أسر سحر السينما بشكل عرضي، غير أن كلمة سويسرا لم ترد ولو لمرة واحدة في أي نص من نصوص أعماله السينمائية.

وقبل أن يضطلع هيرفي دومونت بمهمة إدارة السينماتيك السويسرية في لوزان، قام بدقة صارمة بتصنيف كل الأكلة المتاحة للبدايات الأولى لملامح السينما السويسرية ونشرها في كتاب (تاريخ الفيلم السويسري ، لوزان ١٩٨٧) *Geschichte des Schweizer Films*. ويظهر كتابه أن البدايات المتباينة للعقد الأول أو العقد الثاني قد تبعها نجاح لما يسمى هايمات *"Heimatfilm"* أي أناشيد الحياة الريفية والجبلية. وقام منتجو أناشيد هايمات فيلم بتقريب مفهوم "السويسرية" بحيث أصبح هذا المفهوم مجرد المشاهد الطبيعية لجبال الألب ومجرد إضفاء الطابع الأسطوري على التاريخ الوطني. (القرية الفقيرة، ١٩٢١) *La pauvre village* (معنى الحياة، ١٩٢٢) *Der sinn des lebens* ، (إستريللا، ١٩٢٢) *Esterella* ، (صليب سيرفان - أو صليب ماتيرهورن) *Visages* (١٩٢٣) *La Croix de cervin* ، (وجوه الأطفال - أو الأم ، ١٩٢٣) *d'enfants* ، (بيترونيللا ، ١٩٢٧) *Petronella* ، (النضال من أجل ماتيرهورن، ١٩٢٨) *Der kampf ums Matterhorn*. وكان المسرح الذي جرت عليه كل تلك الأعمال هو سفوح وقمم جبال الألب المطلة على قاليه. أما فيلم (ويليام تل - ميلاد سويسرا ، ١٩٢٤) *Die Entstehung der Eidgenossenschaft* الذي كان يريد له أن يكون نظيرا لفيلم د.ف. جريف

(ميلاد أمة ، ١٩١٣) *The Birth of a Nation* والذي تم تصويره في "أماكن تاريخية" فقد أثبت أن صناعة السينما السويسرية لم تصل إلى المستويات العالمية ولا يمكن أن تتحداها ، خاصة عندما تمت مقارنة الفيلم بالأفلام الأمريكية ذات النزعة الوطنية .

ولا يخرج عن هذه الصورة ، في العشرينيات ، سوى عمليّن كانا نموذجيين كافيين ، وتم إنتاجهما في سويسرا الناطقة بالفرنسية. الفيلم الأول هو (وجوه الأطفال) الذي أخرجه البلجيكي جاك فيدر. والثاني هو (قدر أندريه كاريل) *La vocation d'Andre Carel* الذي أخرجه صحفي من جنيف اسمه جان شو. ولما كان فيدر لم يصف أية مسحة أسطورية على جبال الألب فقد اتسم عمله الميلودرامي باعتدال كبير. وقصة الفيلم هي قصة صبي فقد أمه ولم يستطع أن يتعايش مع زوجة أبيه وابنتها إلى أن حدث أن قاما بإنقاذ حياته. واستخدم فيدر المشاهد الطبيعية - الانحدارات الجبلية والرياح والطقس - كإسقاط درامي للاضطراب الداخلي لشخصياته مع احتفاظه بتوازن دقيق بين الواقعية والرمزية. وكانت مثل هذه المفاهيم ثقيلة الوطأة على جمهور ذلك الوقت: وهكذا أصبح فيلم (وجوه الأطفال) أقل أفلام فيدر شعبية ومن ثم آخر أعماله.

وما زال فيلم (قدر أندريه كاريل) يستحق المشاهدة بسبب المشاهد الشاعرية التي ركزت على المراكب ومياه بحيرة جنيف (التي أعاد اكتشافها جان لوك جودار بعد ذلك بستين عاما). ويمثل الفيلم أيضا بداية ظهور ميشيل سيمون على الشاشة ، وهو ممثل من جنيف، سرعان ما ترك سويسرا إلى باريس حيث كانت فرص إنتاج مشاريع الأفلام كافية للاستجابة لموهبته المتسمة بالعنصرية والفوضوية. وكانت الفكرة الرئيسية لحبكة فيلم (قدر أندريه كاريل) تقوم على قصة شاب ثري يقع في غرام فتاة كلها حيوية هي ابنة قائد برج، فيتخلى في نهاية المطاف عن مرتبه الصغير وثروته عائلته اللuxم من أجل الفقراء مؤكدا بذلك على الطابع البسيط لنقافة وطن معزول عن العالم.

والتحق جان شو مؤلف النص فيما بعد بالفاشية ومعه الكاتب-الصحفي-الممثل جورج اولترا مير حيث انتهى مصير كل منهما بالوقوع في براثن الفاشية. وقد عمل شو في عدد من الأفلام في مدينة صناعة السينما التي أنشأها موسوليني ، كما أخرج بعد ذلك (ميناء القيد ١٩٤٢) *Port d'attache* وهو فيلم دعائي عن بيتان ماريشال فرنسا. أما فيما يتعلق بالولتر مير فقد أرتضى لنفسه أن يصبح قائد الاتحاد الوطني الفاشيستي لسويسرا ثم ترك جنيف بعد ذلك لكي يتعاون مع الاحتلال الألماني في باريس. وبعد الحرب صدر ضده في فرنسا حكما غيابيا بالإعدام فهرب إلى أسبانيا التي كانت تحت حكم فرانكو ومنها إلى مصر حيث أنتج عددا من البرامج الإذاعية للدعاية لعبد الناصر. وتوفي أخيرا في سويسرا في عام ١٩٦٠.

وتبقى القيمة الفنية للأفلام التي أنتجت في سويسرا في العشرينيات محدودة ، بالرغم من أنها قد تتضمن ما يثير اهتمام علماء الاجتماع والمؤرخين : تمجيد هذه الأفلام لجبال الألب ، وللتقافة الشعبية المتسمة ، إذا ما كان ينبغي لنا أن نصدق حتى الآن هذه الصور السينمائية ، بالسذاجة والغطرسة وإن لم يقتصر ذلك على مجرد النظر إليها بأثر رجعي. ورغم أن ذلك كان حقيقة واقعية في ذلك الوقت فإن قليلين هم الذين كان لديهم الاستعداد للاعتراف بذلك. إذ أن الصحافة كثيرا ما احتفلت بشكل متكرر 'بميلاد السينما السويسرية' استجابة لنداءات المنتجين المستمرة. أما عن القصص فعادة ما كانت تضع في مقابل الأغراب ، التي تمثلهم بصفة خاصة ثقافة المدينة ، سكان الثقافة الجبلية والجبال ؛ أما القصص السابقة عليها فقد صيغت إما تعويضا عن عدم افتقارهم إلى توفير الطبيعة التي خلقها الله وذلك بقيامهم بالغوص في عالم مواهم ؛ أو أن يضطروا إلى أن يتطهروا. أما سكان الجبال أنفسهم وفي الصدارة منهم مرشدو الجبال فقد نظروا إلى كفاحهم في مواجهة الجبال والطبيعة على أنه نوع من الكفاح من أجل الحصول على نعمة الله : إذ



فيلم (كبير واسمي المتعجرات) إخراج أنطون كوتر، ١٩٣٢. أول فيلم سويسري بالصوت عن حياة الجبال يستحضر تأثير جميع العوامل الغربية. تريد شركة حضرية، وربما أجنبية، استغلال ثراء الجبال في فاليز، وتسبب في النهاية بمسكلة. فيعد أن ينهار المنجم يوم عيد القربان تقوم الجماهير بوهب نفسها لخدمة الله. وقد استخدمت أجزاء من الفيلم في وقت لاحق في فيلم دعائي ضد الشيوعية.

كانوا يشعرون بأن الحدود لا يمكن عبورها دون أن يتعرض لمن يقدم على ذلك للعقاب ؛ وهو شعور بتدنيس المقدسات لم يعد يشعر به سكان المدن .

وقد توجت بالفعل هذه التراجيديات الميلودرامية والسيناريوهات التطهيرية الواقعة تحت التأثير الفاشيستي بعمل بارز يعود إلى فترة الصبور الناطقة. وكان منتج هذا العمل أوجست كيرن قد تعلم من الدروس الفاشلة في العشرينات أن التوزيع على المستوى العالمي هو الحل الوحيد لاستعادة تكاليف الإنتاج. واستطاع بمهارة أن يؤسس شركة للإنتاج السويسري الألماني

المشترك بالإضافة إلى فتحه لقنوات اتصال مع الموزعين في ألمانيا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا وفرنسا وإنجلترا بل وحتى في الولايات المتحدة.

ويركز سيناريو فيلم (كبير واضعي المتفجرات) *Die Herrgott*

Sgrenadiere على تقليد شعبي غريب بالإضافة إلى اتسامه بالغرابة؛ ويحكي الفيلم قصة توغل كوربوس كريستي في واحد من أشد وديان جبال سويسرا بعدا؛ أي وادي لوتشتال. وكما في حالة فيلم (القرية الفقيرة)، وهو فيلم من أفلام العشرينات، يحكي الفيلم قصة مشروع حديث فرضه أناس من خارج الوادي انتهك السكنية الأبدية لهذا الوادي الجبلي. كان المشروع في فيلم القرية الفقيرة هو إقامة سد لتوليد الطاقة الكهربائية من المصادر المائية. أما قصة (كبير واضعي المتفجرات) فهي تدور حول منجم ينحدر من مدينة قد تكون ألمانية. أما المهندس الرياضي والوسيم - والذي قام بأداء دوره جوستاف دايزل، وهو ممثل معروف بأفلامه عن الجبال الألمانية، فقد وعد القرية بالثروة التي ستحل عليها من منجم الذهب التابع لشركته النائية. وأغرقت آمال الثراء رجال القرية بالتخلي عن المبنى الموجود في الموقع الذي تم تصميم المشروع على أساس أنه سيجري ربط القرية المعزولة بالعالم الخارجي من خلاله لاسيما في فصل الشتاء. بل لقد أستثمر رجال القرية مدخراتهم الهائلة في هذا المشروع. غير أنه سرعان ما تكشف أن الموقع خال من الذهب، وأن الشيء الذي تم العثور عليه هو الرصاص الذي كانت قيمته بالغة الضالة بالنسبة للشركة التي تقع في المدينة. وفي ظل حالة اليأس التي تملكها المهندس دفعه التهور إلى نفس المنجم الملعون فمات في نفس يوم الاحتفال بكوربوس كريستي (عيد جسد المسيح)، كما شاء الحظ أن يحدث ذلك في اليوم الذي ارتدى فيه رجال القرية الزي النابليوني لأداء طقوس الإخلاص للجبل. وأيا ما كان المضمون الذي يضمه المؤلف في هذه التراجيديا، فقد انزلت في نهاية المطاف إلى ثنائية الطهارة - الدنس للحياة الريفية القائمة على خشية الله. ومع النهاية المروعة للحلم الرأسمالي باقتناء الذهب، يعود المجتمع إلى تقاليده :



الفيلم التعليمي (الأم النساء .. نعيم النساء)، إخراج إدوارد تيسي ١٩٧٣. تحت إشراف أس. إم. فيشتاين، قام المصور بخلق فيلم تعليمي عن الإجهاض وطب التوليد الحديث. ويختلف الجزءان في السرعة وكثافة الأحداث. فالجزء "المحزن" يطرح ملتح مؤثر ونقد اجتماعي بينما يدل الجزء "المبهج" عن التناول والأمل. وبهذا الفيلم ظهر المنتج لازار فخسلر (أفلام برايزنز) لأول مرة على المستوى الدولي.

برج الكنيسة الذي يطل على المنحدرات، الرجال والنساء وهم يضربون الأرض بمناجلهم، المزارعون الجبليون وعائلاتهم وقد ارتدوا ملابس عملهم اليومي؛ بينما أجراس الكنيسة تدق.

وإذا ما كان الفيلم سواء في حيكته أو نهايته بسيطاً بالفعل، فالواقع إننا يمكن أن ننظر إلى (كبير واضعي المتفجرات) بوصفه عملاً يبعث السدء في القلب، وبالنظر إلى الماضي، بوصفه عملاً من الأعمال البديعة. غير أنه

حدث بعد ذلك بسنوات قليلة أن هذه النهاية بالذات عادت إلى الظهور ، بوصفها "جوهر السويسرية" ، في مؤلف معاد للسامية والبلشفية - اسمه (الطاعون الأحمر ، ١٩٣٨) *Die rote pest* - ذي طبيعة نمطية بدرجة كافية قامت بتمويله دوائر الجناح اليميني المتطرف بمساندة من النازيين. ولم يدرك مؤرخو السينما السويسرية من جيل ١٩٦٨ وحتى السبعينات دلالة ذلك التصاعد السينمائي العدواني واكتفوا باقتفاء جذور نشأته ومجاله. إن تاريخ هذه الوثيقة السينمائية ، التي عبرت عن كل من نزوة النزعة السويسرية المعادية للاشتراكية في العشرينات والتكيف الحدسي مع ألمانيا النازية ، أصبح ممكن تعديله وذلك بسبب النسخة التي قدمها المنتجون كهدية للجنرال فرانكو .

وفي العشرينات اعترف عدد من المنتجين بأن الفرصة كانت سانحة لإنجاز مشاريع أعمال جيدة بالاشتراك مع الإنتاج الوطني "السويسري" المشبع بالروح السويسرية من حيث أنه يتحدد بنزعه المحافظة وميوله الميثولوجية؛ ومن ثم فقد اتجهوا بأنظارهم إلى الجبال من أجل تجسيد تصوراتهم السينمائي عن سويسرا. غير أنه مع صعود الفاشية والاشتراكية الوطنية بدأت الأولويات السياسية العليا تتبنى أفكارا لإقامة صناعة سينما وطنية. واصبح للأفلام المعروضة المتسمة "بجرعة أجنبية عالية" ، بعد جديد. وفي عام ١٩٣٥ دعت الحكومة لانعقاد المؤتمر الوطني الأول للسينما. وفي عام ١٩٣٧، وفي إطار مناقشة برلمانية طويلة حول الثقافة جرى الإعلان عن الحاجة إلى إنشاء صناعة السينما الوطنية. وتأسست 'غرفة صناعة السينما'. ورغم إنها كانت تقتصر إلى مصادر مالية خاصة بها - وإلا لذهبت بعيدا في أداء مهمتها - فإنها تمتعت بسلطة وضع الضوابط الخاصة بالسوق. وقد مثل عام ١٩٣٧ حدا فاصلا ليس فقط بالنسبة للسياسات الخاصة بالثقافة السويسرية بل وللسياسة نفسها بشكل عام. فقد كرس اليسار الديمقراطي نفسه لمهمة الدفاع العسكري عن الدولة وقام بعقد حلف سلمي مع القطاع الاقتصادي متخليًا بذلك عن الحق

في الإضراب. وشهد الحقل الثقافي في هذه الفترة صياغة مصطلح "الدفاع الروحي عن الأمة".

والواقع أنه كانت هناك محاولة جادة أخرى لتأسيس صناعة سينما لائقة يعود تاريخها تقريبا إلى عشر سنوات مضت. فقد جمع المجلس الدولي الأول للسينما المستقلة الذي عقد في ساراز ، خلف بحيرة جنيف ، صفة فنانين السينما في ذلك الوقت ومن بينهم صاحب النظريات السينمائية بيلا بالاز وليون موسيناك والمخرجون هانز ريختسار ، وفالتر روتمان ، والسيرتو كافالكاتتي ، وسيرجي م. ايزنشتاين وبصحبته مصوره السينمائي إدوار تيسيه ومساعدته جورجى اليكساندروف. وذهب ايزنشتاين ومعه مساعداه إلى زيورخ بعد انتهاء أعمال المجلس لاستكمال المفاوضات الخاصة بأحد المشاريع مع الرجل الذي أنشأ أول شركة للفيلم السويسري - صاحب النفوذ الدائم - لازار فيشيلر.

جاء فيشيلر ، الذي تعود أصوله إلى بترىكاو في بولندا ، إلى سويسرا أثناء الحرب العالمية الأولى. ورغم دراسته للهندسة المدنية في زيورخ فإنه لم يقم ببناء كوبري واحد في حياته. ففي المقابل قام هو ورائد الطيران المتخصص في تنظيم الرحلات فالتر ميتلهولزر بتأسيس شركة أفلام اسمها بريزانس *Praesens* ، وبدأ في إنتاج الدعاية القصيرة ، كما نظما عملية توزيعها. ومع استمرار التوجهات العملية منذ البداية ، سرعان ما اكتسب فيشيلر ولاء الفنانين العاملين في الفيلم والذين تعلم معظمهم المهنة بالممارسة. فالمصور بيورنا اميل -مثلا- الذي أصبح أحد العناصر الرئيسية الأولى في أفلام بريزانس وساهم في فيلم (الفرصة الأخيرة) *Die letzte chance* كان قد بدأ حياته الفنية كمصمم جرافيك ومصور هاو. وحينما عززت الشركة أوضاعها اتخذ فيشيلر ، وقد أصبحت آفاق السينما العالمية مفتوحة أمامه ، منهاجا مغايرا عن السياق العام الذي يسير فيه المنتجون السويسريون. فبمجرد أن يواجه مشروع ما تحديا يفوق خبرة الطاقم الذي يعمل معه كان فيشيلر يقوم



فيلم (فارينت) إخراج ماكس هوفلر، ١٩٣٨. الأبطال الخارجون عن التسلسل نادرين في الأفلام السويسرية. يلعب جان - لوي بارول دور فارينت الذي لا تسليق نفوذه أكثر من الذهب الذي استخدم في حكمها. ويرغم تعاملات القرويون معه، فعلى الحكومة في الوادي التخلص منه. وكلفت كلماته الأخيرة بمحوش الحرية ويوافق تشارلز - فريدلاند رامو على مثالية هوفلر تماما حيث يلعب هو نفسه دور أحد القرويين.

بالسفر إلى برلين بحثا عن سويرجي ايزنشتاين لكي يطلب منه استكمال الفيلم الذي بدأ تصويره بالفعل. وهو فيلم تعليمي عن الإجهاض والتوليد. وقام المنتج لأسباب تجارية بالدعاية للفيلم الذي بدأ عرضه في برلين وزيوخ في ربيع علم ١٩٣٠ على أساس أنه عمل سينمائي رائع. وكان الفيلم في واقع الأمر أكثر من مجرد فيلم أخرجه ادوار تيزيه وأشرف عليه ايزنشتاين. ويقع فيلم (آلام النساء - نعيم النساء) *Frauennot - Fraungluck* في جزأين غير متصلتين.

ويتناول الجزء الأول الإجهاض غير الشرعي بشكل قصصي يحمل بين ثناياه نقدا اجتماعيا؛ أما الجزء الثاني فهو وثائقي بصورة موضوعية ويؤكد على فضل الطب الحديث. ولا يتمتع إلا الجزء الأول بأهمية سينمائية لأنه جرى في هذا الفيلم للمرة الأولى إخضاع الواقع السويسري للمقاييس الجمالية الخاصة بالفيلم الروسي الصامت: التضاد الحاد بين الضوء والظلال، المنظور المتحرك للكاميرا أو الأداء الميلودرامي، تبادل الانتقال بين اللقطات السينمائية البعيدة والقريبة، والتوقف المفاجئ مع الإيقاعات المتغيرة التي تتميز بها الأفلام الثورية. وعلى هذا أصبحت سويسرا فجأة تقف كدولة أوروبية على قدم المساواة مع أي دولة أوروبية من جيرانها ذات مشاكل حضرية محدثة قطيعة مع الأفلام السويسرية في العشرينات.

وحقق فيلم (الأم النساء - نعيم النساء) نجاحا عالميا؛ غير أنه نجاح خرج من أحشاء الفضيحة. فقد كان الفيلم محظورا على نطاق واسع، ليس فقط بسبب النقد الاجتماعي الحذر نسبيا الذي ميز الجزء الأول ولكن أيضا بسبب الوقائع التي أظهرها الجزء الثاني الخاصة بعمليات الولادة القيصرية وأخذ عينات الدم. وقد بلغ القلق بمديري السينما حدا جعلهم يوفرّون خدمات إسعاف طبية سريعة للرجال الذين كانوا يصابون بالإغماء بسبب مشاهدة الفيلم.

وقد تفاعل الموقف الراديكالي الذي اتخذته مؤتمر السينما المستقلة أيضا مع ديناميكيات الفيلم الصامت في الإنتاج السويسري الثاني. واستطاع فيلم (الجيل الغامض ١٩٣٤) *Rapt* وهو عمل عن جبال الألب، أن يتجاوز الولع بمعايير الأسلوب الأساطيري. وكشف الفيلم المتميز بطابعه الانفعالي الذي صنعه ديمتري كيرساتوف، وهو لاجئ سياسي روسي عمل في باريس، عن محاولة لبلوغ مستوى الأفلام الروسية الثورية، وأفلام المدرسة السويدية المعاصرة، والرواد الطليعيين الفرنسيين إيبستاين وديلوك وجانس وهربيه.

واستطاع كيرساتوف ، الذي يعتبر نموذجا فريدا وكان في الأساس موسيقيا ومؤلفا لكتابين هما مينيلمونتان ١٩٢٧ *Menilmontant* (وهو اسم حي من أحياء باريس) وضباب الخريف ١٩٢٦ *Brumes d'Automne* ، أن يبتكو الشكل الغنائي المتمسم بليحاء غير عادي في الكتابة بالكاميرا. وقد عمل كيرساتوف في باريس مع الكاتب السويسري والمنتج السينمائي ستيفان ماركوس الذي عالج عددا من الموضوعات السويسرية؛ وربما كان الوحيد في ذلك الوقت الذي عمل بتحد وعناد لكي يحرر الأفلام السويسرية من نزعتها الإقليمية الضيقة. وقد أعد كيرساتوف ومعه كاتب روماني (انفصال الأعراق) *La séparation* الذي ألفه شارلز فردناتد رامو الذي كان قد استلهم بالفعل النص الذي كتبه جان شو قبل ذلك بعدة سنوات. وبغض النظر عن القصة الدرامية الخاصة بالصراع الدائر بين المتحدثين باللغة الألمانية من أبناء برن والمتحدثين باللغة الفرنسية من سكان قرية فاليه ، فقد استطاعوا بمهارة عالية أن يبدعوا تراجميا ميلودرامية. ويتحدث الفيلم عن الغضب الذي تملك فيرمين ، أحد رعاة قرية فاليه بسبب قيام راع من الناحية الأخرى من الوادي بقتل كلبه فقام باختطاف شابة صغيرة من برن الأمر الذي حدا بالجيران الناطقين بالألمانية إلى الثأر. وقد أعاد رامو في روايته ايلزي الشابة المخطوفة إلى قريتها وقيام البرنيين بسلب ونهب قرية فاليه. وفي هذا السياق، ابتكر كل من كيرساتوف وبينيامين فندوانو وستيفان ماركوس شخصية عدو ثالث، هي جان ، خطيبة الشاب الخاطف. وأشعل "مانو" المعتوه النيران في القرية ومات كل من فيرمين وايلزي في عناق يائس بين السنة النيران. ولم تكن السينما السويسرية قد مرت حتى ذلك الوقت بمثل هذه العاصفة من الانفعالات. وقد عملت مع كيرساتوف ممثلتان رائعتان هما الفرنسية نادية سبيرسكايا (شريكتة التي أعطاهما اسمها المسرحي بنفسه) والألمانية ديتا بارلو. وقد ظهرت الأخيرة مرة ثانية في الأعمال التي أخرجها جان فيجسو: (الأطلنطية) *L'Atalanta* و *جان رينوار: (الوهم الكبير) La Grande Illusion*.

ولما أدرك كيرساتوف أن الفيلم الناطق قد تجاوز جماليات فيلمه الصامت لجأ إلى حل ذي طبيعة خاصة جدا لكنه متنسم بالجدّة إذ اختصر كيرساتوف الحوار المنطوق إلى أدنى حد ممكن مرسيا بذلك دعائم حوار بين المشاهد المنفصلة بالاستعانة بموسيقى تجريبية رفيعة المستوى. وقد طلب آرثر هويري، الموسيقي الذي تعاون معه في هذا العمل، العون من المؤلف الموسيقي السويسري آرثر هونيغر الذي اتخذ من باريس مقرا له لكي يكتب المقاطع الدرامية السريعة. وانطلقت الأصوات البديعة المنفردة والصغير الشبيه بالطرقات لترفع من حدة الأحداث الدرامية - على مستوى الصراع المحلي - إلى مستوى أعلى، وبلقاع تراجيدي.

أما فيلم (الجلب الغامض) فقد كان دائم التثقل بين سويسرا وفرنسا. ولم يترك أي أثر يذكر على صناعة الفيلم السويسري. ولما كان قد أهمله التاريخ ومؤرخو السينما، فلم يجر الاعتراف به إلا في السبعينات بسبب محاولته الناجحة استخدام المشاهد الطبيعية لجبال الألب كأستوديو للعواطف الجياشة ومراة للاضطراب الداخلي.

وكان ناشرو مجلة الفيلم الإنجليزي *Close Up* من بين من أهتم بالاتصال بمجلس السينما في ساراز. وكان هؤلاء الناشرون عبارة عن مجموعة أصنفاء ملتقة حول كينيث ماكفرسون وزوجته وينفريد برير، وفيلمهما (خط الحدود ١٩٣٠) *Borderline*. ورغم أنهما لم يحضرا المؤتمر فأنهما كانا على اتصال ببعض المشاركين وبصفة خاصة إيزنشتاين. وكان العمل الرئيسي لماكفرسون فيلما عميقا مبهما مدته ٨٠ دقيقة يتميز بتداخل الداخل والخارج، العقدة والخيال، في بعضهما البعض. والفيلم محاولة لاكتشاف عالم التحليل النفسي وإدخال التقنيات الحديثة للسرد النثري في السينما في محاولة لتحرير السينما من أسر قواعد المسرح الشعبي. وقد اقتصر نجاح محاولته في نطاق الطليعة محدودة العدد. (وقامت فيرونك جوبيل

بوصف تلك المحاولة المتفردة المتجاوز للقواعد السائدة في كتابها الوثائقي عن المحاولات التجريبية ١٩٩٦ (Kenwin).

وفي فترة تميزت بمراجعة الذات على المستوى الوطني، وهو ما حدث في سويسرا، في ١٩٣٦، كانت الظروف ما تزال قاسية وغير مناسبة لسينما شاعرية مستقلة قائمة على استلهم أرفع النماذج الأوروبية في السينما. وكان من الصعب أن تبقى السينما السويسرية متحفظة في بحثها عن هوية وطنية لها. وحتى نهايات الحرب العالمية الثانية ساهمت الأفلام السينمائية في العملية الشاملة لمراجعة الذات ومدى نضجها على المستوى الوطني. ولقد اكتسبت، بصورة مطردة، الطبيعة الريفية التي أعاقت السينما السويسرية عن بلوغ مرحلة النضج أهمية جوهرية ليس فقط على مستوى صناعة الفيلم بل على مستوى الوجود الثقافي بوجه عام. فقد تراجع التصوير والمسرح وفوق ذلك كله الأدب وراء خطوط الحدود الوطنية المعرضة للخطر. وتبلورت تلك الحالة الدفاعية في وقائع الحياة اليومية معبرة عن نفسها - وعبر الميول الأيديولوجية - من خلال اللهجات المحلية التي بدأت في الانتعاش مرة أخرى في جلسات البرلمان الفيدرالي؛ بالإضافة إلى العمل على زيادة الاهتمام بالفولكلور والنزعة العسكرية والنظرة الشوفينية في مجال الرياضة لا سيما على مستوى التنافس الدولي. فلم يكن الانتصار على فريق كرة قدم ألماني الكبري أو حتى التعادل معه مجرد انتصار رياضي بل كان يحمل دلالة رمزية أخرى.

وتحت هذه الظروف فإن نمط الفيلم الشاعري المستقل والمتوقع انتشاره دوليا لا يملك فرصة فعلية للتطور. ففي الفترة المشحونة سياسيا أي بين ١٩٧٣ - ١٩٤٥ لم ينجز سوى فيلم واحد دون أن تشوبه التقييمات السياسية، وهو أفضل عمل "لواقعية الشاعرية" فيلم فاليرين شميدلي وهانز ترومر (قربة روميو وجوليت عام ١٩٤١) *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. وعدا هذا الفيلم لم يكن هناك سوى أقل من دسنة أفلام تستحق

الملاحظة. وقد زاد أو أنخفض فيها الخط الثقافي - السياسي عما هو في روميو وجوليت (فارينت أو الذهب في الجبل، بعد تشارلز فرديناند رامو ١٩٣٨) *Farine ou l'or dans la montagne* و (الناس العابرون ١٩٤٢) للمخرج ماكس هوفلر *menschen, die vorüberz iehen* و (بورترية لامرأة ١٩٤٢) للمخرج جاك فيدر *une femme disparaît* و (طواحين الله ١٩٤٢) للمخرج سيغفرت شتاينر *steibruch* و *wilden urlaub* (١٩٤٣ Awol) للمخرج فرانس شنايدر.

ويتمتع فيلما ماكس هوفلر باستقلالية قاسية لأبطالهما. ففارينت الزائف، يرفض الانصياع إلى سلطة الدولة. وبرغم تمتعه بتعاطف وحماية أهل قريته. فقد اضطّر للهرب وأصيب إصابة خطيرة بطلقات الشرطة، والذي سخر منهم قائلا "أنتم أرقام فقط. ما هي حريتكم؟ قواعد وتعليمات وقوانين وأنظمة، وأنا قد حكمتكم على بالموت" ويظهر الميل للفضوية في فيلم (الناس العابرون) أيضا برغم تمتعه بعنف أقل، يجابه هوفلر بأسلوب الحياة المستقر والعجري حيث تقع ابنة مدير سيرك في غرام ابن فلاح وفي بيته وطريقته في العيش وتستقر معه لفترة، ولكن في النهاية ولتحية ذكري وفاة أبيها، تتخذ حيلة عاملي السيرك المتجولين بل تتخذ الفن ذاته بالعودة إلى فرقتها. وتتحرك الكاميرا خلال الحقول المتعرجة إلى الطرق المفتوحة والعربات وهي في طريقها إلى محطات المؤقتة القادمة وهي صورة موحية للتضارب بين ضيق المنازل والمساحات المفتوحة وبين التجذر والاشتياق، الذكرى الهامسة لعالم مفتوح أو الأمل في ذلك. فان الاشتياق عظيمًا ولكن يظل السؤال القائم: أين من الممكن أن يسافر الشخص في عام ١٩٤٢. فالرحلة تستغرق أقل من يوم في اتجاه توصلك في النهاية إلى الحدود الدولية المتعذر اجتيازها. وقد ضاقت سويسرا في سنين الحرب أكثر من ذي قبل. كان الرحيل أيضا تيمة مركزية في أكثر الأفلام السويسرية سحرا في خلال الخمسين سنة من تاريخ السينما: فالرحيل في النهر بمركب نحو الموت في (قرية روميو وجوليت) وهو العمل



فيلم (قربة روميو وجوليت) إخراج هانز ترورمر وفاليرين شمبلي ١٩٤١. يلعب كل من مارجريت ونتر وأرفين كوهلند دور فرينلي وسالي حبيبان ينتهي حبهما بالموت فيعد أن يدمر والد سالي نفسه في المنازعات التضامنية ضد عائلة فرينلي، تدافع سالي عن حبها وتهاجم أباه، ويبقى الحبيبان وحيدان في هذا العالم. ويرافقهما عازف كمان غامض في رحلتهم النهائية في الليل، فيلم متشائم من فترة الحرب.

الذي يمكن أن ينافس بجرأة الأعمال الفرنسية المتشائمة في سنين ما قبل الحرب. لقد حصل فنان الجرافيك هانز ترورمر على خبرة سينمائية في برلين بعد الحرب العالمية الأولى. وفور عودته إلى سويسرا حاول أن يحصل على موطن قدم في صناعة الفيلم السويسرية ولكنه فشل. إن منتج فيلمه (الفيلم الأهم بين أفلامه) زود ترورمر - الذي قاده ذوقه إلى جريفت و سويتروم وفوق ذلك رينوار - بمخرج ذو خبرة لا يثق إلا "باتجاهاته الفنية" وهو الذي كان مسئولاً

أصلا عن العمل الذي يقف وحيدا في تاريخ السينما السويسرية والذي لا يمكن تحقيقه مرة أخرى، كانت كتابة السيناريو فوضوية، ولكن الشجن الغريد وبالطبع الدراما في الرواية للكاتب الكلاسيكي الواقعي جوتفريد كيلر، ربطت المشاهد ببعضها البعض - كما فعل الممثلين الذين اكتشفهم ترومر بعيدا عن المسارح الصغيرة ومكاتب توظيف الممثلين العادية.

تصيب اللعنة الحب الذي يربط بين فريندلي (فيرينا) مارتي وسالي (سالومون) مانز. تتصارع عائلتهما على حقل تركه جابر متوفى. وبرغم قيام والد سالي بشراء الأرض في المزداد فأب والد فرنلي والذي كان منهكما في مؤامرة الحصول على الحقل منذ سنوات يعتبر الحقل ملكه ويرفض التخلي عنه. ويرفع الفلاحان الأمر إلى القضاء الذي يستغرق سنينا طويلة، مما يقضي نهائيا على مانز. يتقابل الأولاد بعد ذلك بسنين ويقعان في الحب. وعندما يحاول والد فرنلي تفريقهما تجرحه سالي بحجر، ويهرب الحبيبان من الآن فصاعدا تحت رعاية وملاحظة عازف الكمان الأسود وهو الابن غير الشوعي لصاحب الأرض الأصلي الذي جلب الخراب للعائلتين. يعزف في عيد القرية ويعد مراسيم زواج رمزية. ويقود الرقص في الليل عبر الحقول المضاءة بشعاع القمر ويوصل العاشقين إلى النهر، ثم إلى المركب المحمل بالقش الذي يستلقون عليه وينجرف المركب مع التيار وهما متوحدين نحو الموت. يرسم ترومر خلفية قصة الحب بمشاهد من الفلاحين يعملون والمشاجرات وإجراءات المحكمة والتحول الاجتماعي لكلا الفلاحين بأحداث مختصرة ومكثفة. ويبطئ الإيقاع عند وجود الأبطال في مركز الحدث ويوسع من حصة الكاميرا ليضم الطبيعة فهو يرى ويفهم العالم من أجل التحدث بعيون الحب. "العناق وحيدتين في العالم" هذا هو المعنى الذي يود إيصاله إلى الجمهور بإبطاء الإيقاع والذي يعتبر صدق للواقعية الشعرية الفرنسية وفي نفس الوقت تجسيد للعزلة الوجودية وهكذا يصل بمضمون الرواية الكلاسيكية إلى العصر الحالي. ان التشاؤم المتضمن للقطعة لم يكن في تناسق مع نمط الفترة. سقطت في ألمانيا

العديد من الأفلام الانهزامية من المنظور الرسمي تحت رقابة الحكومة ولكن من ناحية أخرى، كانت سويسرا متمسكة إيديولوجيا بنبرات بطولية وبالتدريج لم تعد تجد متعة في فيلم فريد خال من الأساطير البطولية وحقق (قرية روميو وجوليت) فشلا في داخل سويسرا ولم تسنح الفرصة للجمهور العالمي لرؤيته فقد قررت غرفة السينما في برن عدم إدخاله في مهرجان السينما في فينسيا الذي يسيطر عليه الفاشيون، وكونه فيلما غير مناسب للزمن من حيث الناحية الرسمية أو الحبكة الفنية فقد أصبح فيلم ترومر أسطوريا مثاليا وبتوليا، وقد أصبح ترومر نفسه أستاذا في الأفلام التي تعهد إليه والذي كان دوما يدس فيها شيئا من الشاعرية الغنائية. ويصنفه بعض النقاد على إنه شهيد ضيق الأفق. وهي وجهة نظر عادلة نسبيا مع الأخذ بالاعتبار إن لأزار فحسلر رفض أن يعهد إليه (ولاحقا إلى ماكس هوفلر) أي عمل.

وكان من الجتمي أن يعاد اكتشاف (قرية روميو وجوليت) خلال السنوات التي انطلقت فيها السينما السويسرية في الستينيات. كما هو حتميا أن ينال الفيلم ومخرجه إعجاب سويسرا المتكلمة بالفرنسية ، وهو الرجل الذي لم ينحن للضغوط الثقافية السياسية في أيامه.

الفصل الثاني "مولد أمة"

نظرا إلى محدودية الأسواق، فإن إنتاج الأفلام في الأربعين سنة الأولى كان مشتتا ويائسا. كان هناك عدم توازن واضح في نسبة التكلفة إلى الربح ويعود ذلك جزئيا إلى النمط السويسري، فالاستوديوهات بنيت هنا وهناك بدلا من خطة مركزية. وبهذا لم يحوز إلا عددا ضئيلا جدا من الأفلام على إمكانية الوصول للخارج، وكان الفيلم الرئيسي هو التعليمي - *Frauennot* *Frauentuch* وقد عبر منتجه لازار ويشلر عن امتنانه للنجاح العالمي بأن دعا المسؤولين الروس الذين كانوا خلف ذلك النجاح إلى جولة تسوق مرحلة في برلين وقد عاد ايزنشتاين وتيسي واليكساندروف من هناك إلى موسكو عموما بشيء من خيبة الأمل للإقامة المؤقتة في الغرب ومحمّلين بسيارة وبنائوهات متعددة.

لم يكن الاستمرار ممكنا إلا بوضع العالمية كهدف أساسي. ولكن القدرات الإبداعية الكامنة في بلد صغير يتمتع بعقلية قروية كانت أضعف من ذلك. فالمذهب الوحيد المتناغم مع الطوبوغرافيا وروح المغامرة هو ميلودراما الجبال، وسرعان ما كان ذلك هو المخزون الاحتياطي لصناعة السينما الألمانية، بالإضافة إلى جرعة إيديولوجيا زائدة في الثلاثينيات. لم يكن هناك مجالا للمنافسة مهما تعاظم الشعور الوطني وتفاقم فتظهر ادعاءات غريبة مثل "ستقوم الدول الأجنبية بشراء أفلامنا لأنها جيدة"، إن أفلامنا جيدة لأن مناظرنا الطبيعية فريدة".

لم يسهل دخول الصوت في السينما الأمور، بل على العكس زادها تعقيدا حيث ظهرت على الساحة حقيقة إن دولة تعدادها لا يتجاوز الأربعة ملايين، تتحدث أربع لغات قومية، وأصبح من الضروري إنتاج نسخ من الأفلام بلغات متعددة حتى على مستوى السوق الداخلية. ومن العوائق التي وقفت في وجه السينما الألمانية - السويسرية هي اللهجة، التي لا يمكن فهمها - التحدث بها أبعد من بضعة كيلومترات من حدود مناطقها.

كما يحدث غالبا في الأمور الثقافية والسياسية، كان قدر الأمة في أوائل الثلاثينيات محددا بتأثير الدول الأخرى عليه أكثر من أي وقت مضى، أي بظهور الفاشية في إيطاليا وألمانيا وأخيرا بالحرب العالمية الثانية. وقد أجبرت التطورات السياسية في أوروبا سويسرا على صناعة السينما الخاصة بها عن طريق المهاجرين السياسيين وقد قيل إن الحرب قد جاءت لتساعد السينما السويسرية، ربما عبارة مبالغ فيها ولكنها تمثل جزءا كبيرا من الحقيقة. كانت عزلة سويسرا سببا لتحويلها إلى "أمة" حقيقية أصيلة. وكانت التعبئة العامة محدودة جدا لمدة طويلة لدرجة أن الثقافات الأربعة تعايشت ولكن لم تندمج مع أحدهما الأخرى. ومثلت سويسرا لمعظم المواطنين الحدود اللغوية لمنطقتهم، فالهيكل السياسي الفيدرالي يضمن الحكم الذاتي المحلي والكانتونني أكثر من أي دولة أخرى خاصة فيما يتعلق بالتعليم والثقافة مما أعاق التبادل ومنع تطور ونمو هوية قومية موحدة. كان المواطنون يصنفون على أنهم جنيفيون أو بازليون أو زيورخيون أولا وفيما بعد سويسريون .

وتحت ازدياد تهديد ألمانيا النازية، بدأ التبادل الثقافي الداخلي للمناطق. ولعبت الإذاعة والصحافة المصورة دورا هاما في تلك العملية بينما بدأت تدريجيا تغطي الحياة اليومية في مناطق لغوية أخرى، وانعكس ذلك على أمة ظلت محددة ومازال إحساسها الوحدوي في طور النشوء بأن أصبح ذلك المهمة السياسية للبرلمان الفيدرالي والحكومة حوالي عام ١٩٣٥ ، فقد راقبوا سقوط النمسا وانضمامها إلى النازية عام ١٩٣٨ بقلق كبير .. وتعرضت سويسرا إلي تهديد التفتت قبل أن تتوحد. فقد كان المتعاطفون مع الألمان من السويسريين الناطقين بالألمانية مع قلة عددهم أشبه ما يكونوا بعبوة متفجرة كامنة. وقد ظهرت خطة إنشاء مؤسسة ثقافية قومية نتيجة للحوار الثقافي في عام ١٩٣٧ والذي تم ذكره في الفصل الأول من الكتاب وهي بروهلفسيا، والتي تتمثل أهم أولياتها في رعاية التبادل الثقافي بين المناطق ذات اللغات المختلفة.

وعندما ساد الاعتقاد إن الحرب واقعة لا محالة، بدأ التقهقر الثقافي والذي أطلق عليه مجازا اصطلاح "المواقف المتصلية لفلاحي الألب". وكانت الإستراتيجية العسكرية بعد ١٩٤٠ هي انسحاب الجيش إلى منطقة جبال الألب واعتبارها حصن دفاعي، مصفحين بالسهول الوسطى وهكذا أصبحت المدن خاضعة تماما للخيار الثقافي.

وقدم المعرض القومي في زيورخ عام ١٩٣٩ والذي جذب ما يقارب العشرة ملايين زائر في ستة شهور، تعبيرا ملزما لوجهة نظر سويسرا الخاصة بهويتها السياسية والثقافية الاجتماعية. وبرغم الجهود الكبيرة المبذولة من قبل المنظمين لإلقاء الضوء على البلاد ليس فقط من النواحي التقليدية بل أيضا على إنجازاتها الحديثة والتي في الواقع كانت مقتصرة على سيادة التكنولوجيا، فقد غطت ظلال الروح والقيم الريفية على كل المعارضات. وكان ذلك مواكبا لسياسة الحكومة التي تميل لفرض البرنامج الزراعي. وأصبحت معركة الزراعة أهم رمز لإرادة السويسريين خوض المعركة بجانب الجيش، تلك الإرادة التي في الواقع انتصرت على هجمات الحملات التي تدعو السويسريين للتأقلم.

ولم يكن المعرض ذاته أصيلا فقد عرض ما يقارب ٣٠٠ فيلما قصيرا وطويلا أنتجت ٣/٢ منها فقط لهذه المناسبة تستلهم فيها روح الملضي. وكان هذا الليل الأول على ازدهار هذه الصناعة. أما خارج المعرض كانت الأحداث أهم وأكثر تأثيرا، فقد سارع لارار ففصلر باحتلال قلوب المتفرجين بتقديمه فيلما عن رواية لروبرت فاويزي وهو أستاذ أدب ألماني وكاتب محافظ ووطني. ووصل عدد المشاهدين لـ (فوسيلر وييف) *Fuslier Wipf* في أواسط ١٩٣٩ حوالي مليون شخصا في أنحاء البلاد خاصة بسبب تزامن إنتاج نسخة بالفرنسية لنفس الفيلم. وكان هذا النجاح السبب في تثبيت أفلام "ففسلر برايزنز" مع المخرج الرائع ليوبولد لينتيرج وجعلها الشركة الوحيدة لإنتاج الأفلام لما يقارب عقدا من الزمان .

ومنذ ١٩٣٣ أصبحت كل زيورخ وفيينا وبراغ الوجهة التي يتجه إليها المخرجون والممثلون المهتمون سياسيا وذلك إلى أن تم ضم براغ والتضحية بشيكوسلوفاكيا. كما عاد إلى الوطن جميع المسرحيين السوفييتيين الناطقين بالألمانية الذين تدربوا واكتسبوا خبراتهم المسرحية على مسارح ألمانيا وساحاتها الثقافية. وفي عام ١٩٣٩ أصبح مسرح زيوريخ المسرح الوحيد في العالم الناطق بالألمانية الذي لا يخضع للنفوذ النازي، كما أصبح "Pfeffermühle" الذي تديره إريكا مان الكباريه السياسي الألماني الوحيد في المنفى. وقد استفاد المنتج لازار فخسلر فورا من الفرص المتوفرة له وحدد برنامج تصوير فيلمه أثناء موسم المسرح. وكان ليوبولد لينتبرج الموجود في سويسرا منذ عام ١٩٣٣ ولم يعترف به رسميا كلاجئ سياسي بعد، قد بدأ بالمساعدة في إخراج فيلمه باللهجة العامية عام ١٩٣٥.

ومن ثم قام فخسلر بتوقيع عقدا معه كمساعد مخرج لأول فيلم "الدفاع الروحي للأمة". وقد أسند الإخراج المتقن لهرمان هولر والذي عاد إلى سويسرا بعد أن أكتسب خبرته الفنية في استوديوهات UFA الألمانية في براغ. كما تم كتابة النص بالتعاون مع كاتب الرواية ريتشارد شفايزر، وهو معروف في عالم المسرح والصحافة وكان قد كتب وأخرج أفلام قصيرة لبرايترز لمسنوات طويلة ولكن لم يحالفه النجاح في أول فيلم روائي طويل. وفيما عدا بعض الاستثناءات القليلة كان جميع الممثلين ينتمون إلى مسارح زيورخ والكباريه السياسي الرئيسي في زيورخ "الكورنيكون" وكانت النية وراء مشروع فوسيلر وبف منذ البداية هو توفير أرضية جديدة وبدل حيوي لأفلام الدعاية الألمانية. وقد توقع فخسلر من الحكومة أن تضع تصريحاتها حول السياسة الثقافية قيد التنفيذ. ولكن كل ما حصل عليه هو النوايا الطيبة بعد التأييد المتفرق من إدارة الدفاع. وبرغم ذلك فقد حاز العرض الأول للفيلم على حضور رسمي غير مسبوق، فقد حضرت بالفعل جميع الشخصيات الحكومية

كما توفرت له دعاية جيدة من أعلى الرتب العسكرية وذلك بالطبع لأسباب واضحة.

تحدث الفيلم عن الفترة التي انتشرت فيها القوات السويسرية للدفاع عن الحدود الوطنية أثناء الحرب العالمية الأولى، ويعالج **فوسيلي** وبفذكاء نزاع البرجوازية الصغيرة ضد صورة الجيش باعتباره عائلة كبيرة. وفور الانتهاء من المشاكل الحقيقية للدفاع عن حدود الأمة يعوض الفيلم الحرمان الذي يواجه عائلات الجنود بسبب نقص الدعم الاجتماعي ونظام طبقة الجيش وثم وباء الأنفلونزا الذي ينتشر، ولا ينتهي الفيلم بالإضراب العام لسنة ١٩١٨ ولا حتى بالانتهاء الفعلي للتعينة العامة للجيش ولكن بمنظر شاعري للعيد القومي السويسري عام ١٩١٨. وقد طالب لينتبرج بتغييرات في النص ليعطي الفيلم دفعة معاصرة وحصل على ما طلبه في نقطتين وهما الأرملة التي يعاني منها الجنود لأن ليس لديهم ما يفعلونه لأشهر، وبالتالي ليعانوا فيما بعد من "الخوف المرضي من الجبهة" والنقطة الثانية هي عجزهم الهائل في إنقاذ اثنين من اللاجئين التشيك، عندما تقوم القوات الإيطالية بإبقائهما تحت النيران. وكان هذان المشهدان بالتحديد اللذان أثرا على النقاد المعاصرين، وقدا لهم خطأ موازيا للمخاطر التي يتعرضون لها في وقتهم الحالي ووصف المشهد الثاني أنه أشبه ما يكون بتوقع لأفضل أفلام لينتبرج وهو "الفرصة الأخيرة" ومن المدهش أنه لم يكن هناك أي اعتراضات عندما تم تغيير النظام المدني لصالح العسكري، وعندما أحس السويسريون بقرب قيام الحرب اقتنعوا أنفسهم أن الطريقة الوحيدة للحماية هي التضامن التام دون الاهتمام بالفروق الإقليمية أو الدينية أو السياسية. وأصبح واضحا أنهم استسلموا للالتزامات الصعبة في المرحلة القادمة. وكان أول "فيلم سويسري" مصبوغ بصبغة سويسرية (وفهم عنه انه ذو مفهوم ذاتي وخاص مثل "الشخصية الوطنية السويسرية") هو **فوسلر ويف Fusilier Wipf**، وكان فيلما دعائيا وغير مصمم لينافس على المستوى الدولي. ولكن الجمعيات السويسرية في الخارج، وعلى مستوى



فيلم (روسبار وريف)، إخراج لويوك لينتيرج ١٩٣٩، تم إخراجها في أول الفترة التي أصبح لوسيرا فيها قوات مسلحة على حدودها (١٩١٤-١٩١٨)، ويعتبر الفيلم بالضرورة بمثابة نداء للتسلح. فهو يتتبع مجموعة جنود خلال الحرب العالمية الأولى، مصورا مزاجهم القاسم ومناطق مختلفة من سويسرا. وبعد المرور بكثير من الشكوك وخيبات الأمل، يصل بعض الفيلم ويصديه إلى فتحة إلى البلد المستلق النفاخ عنها، ويحمل السلاح من أهلها. كما أكد ذلك شيك التذكير.

العالم، قامت بالطبع بعرضه في المناسبات الثقافية، لدرجة أنه لفت النظر في بعض الدول الاسكندنافية. بينما عبرت ألمانيا عن عدم اهتمامها منذ البداية بالإنتاج وبالتالي أدانته "عدائه لألمانيا"، مما جعل الفيلم أكثر نجاحا على المستوى الداخلي. وقد تساءلت الصحف السويسرية في بداية ١٩٣٩ قبل التعبئة العامة في ٣ سبتمبر ببضعة أشهر "هل أصبح مجرد انتشار الجنود السويسريين على الحدود للمحافظة على عدم انحياز سويسرا عملا معاديا لألمانيا؟" وبعد الوحدة بين تنمسا وألمانيا، أصبحت سويسرا والسويسريون مستعدين إيديولوجيا وحتى عقليا للبقاء وحدهم. وقد تبع فوسلر وبف بعد ثلاث سنوات فيلما دعائيا آخر (لاندمان شتوفاخر)، *Landmann Stauffacher* وكان بمثابة مطلب جديد للمقاومة، ومرة أخرى من خلال ملابس تاريخية للفترة الأسطورية للقرن الثالث عشر السويسري، مجموعة من الصالحين الذين يدافعون عن عالمهم الصغير ضد قوى الشر. بينما كانت بعض الأفلام الأخرى أكثر دقة وأكثر حرفية. وفي الفيلم الأدبي (رسائل الحب التي أسيء استعمالها. وبعد جوتفرد كلير ١٩٤٠) *Die missbrauchten Liebesbriefe* قام لينتبرج بمواجهة نقاء المشاعر واللغة السويسرية (الألمانية) بالتصنع. ففي (الملازم شتودر) *Wachtmeister Studer*، والذي افتقر إلى الروح الشيطانية الموجودة في أصل الرواية للكاتب فريدريش كلاوزر، قدم لينتبرج الشخصية الأساسية على أنه مواطن سويسري مثالي، حتى جعله يتكلم عن بعض الحقائق السياسية الأساسية مثل العدل والمساواة. ولعب هاينريش جريتر، الذي كان الرجل المعتقل والحكيم في فوسلر وبف، دورا أكثر تطورا بكونه ضابط البوليس المثالي. فالملازم شتودر لا يتخيل الأشياء، بل هو يفكر ويتحقق، ولا يدع مجالا لمحابة الأقارب أو الروتين الحكومي أن يعطلاه عن واجباته، وقد علنى الكثير. وأصبح واضحا أن لينتبرج قرر أن يخلق بطلا مثاليا حتى فيما يسمى بفيلم التسلية. وكاد فيلمه (الفرصة الأخيرة ١٩٤٥) *Die letzte Chance* أن يكون أفضل أفلامه على المستويين السياسي والجمالي. فقد اتجه لينتبرج إلى

الوقت الحاضر في فيلمه السابق (ماري لوي ١٩٤٤) Marie - Louise ولم يعد يحتاج إلى ملابس خاصة للتعبير عن الهوية السويسرية. ويكون الفيلمين قد انتجا بعد ستالينجراد، فإن المحللين العصريين عرفوا أن ألمانيا النازية بالضرورة، قد خسرت الحرب وأن عند وصول الفيلمين إلى السينمات ستكون سويسرا قد تصالحت مع ماضيها. ولكن لازار فخصطر وكاتب السيناريو ريتشارد شفايتزر وليوبولد لينتبرج نفسه شاهدوا أعمالهم على أنها صورة أبعد للمقاومة الروحية للشمولية. وظهر أن فيلم ماري لوي في منتهى الرومانسية، ليس في تصويره للعاطفة والحب، حيث تقوم عائلة سويسرية بترية فتاة فرنسية خارجة من تحت الأنقاض، بل أيضا في تصويره للأوضاع السياسية والاجتماعية السويسرية. ومن الواضح أن كل من شفايتزر ولينتبرج كانوا بحاجة شديدة للتناغم، وعليه فإن تصويرهم لسويسرا نقل الدولة إلى أنشودة متناغمة من الطبقات الاجتماعية العاملة. ولا يظهر في أي مكان أي مساحة للنقد. فبدلا من نقل المناورات الإنسانية السخيفة التي يقوم بها السهال الأحمر السويسري - فلم يقض الأطفال الفرنسيون سوى ثلاث شهور بعيدا عن جحيم الحرب إلا ويتم تسليمهم مرة أخرى - جاء فيلم ماري لوي ليخدم نمطا عاطفيا تعرف به سويسرا.

وهذا يفسر سبب الانتقاد القليل جدا الذي ظهر في سويسرا. (وبعد ذلك بأربعين عاما ظهر في فيلم توماس كوفير *Guilt* والذي عند تأمله نجده يرفض المزيج البغيض لصناعة السلاح والتورط المالي والنشاطات الإنسانية). ومن ناحية أخرى، اختفى ماري لوي سريعا من السينمات في فرنسا عام ١٩٤٦ بعد مقالات شديدة اللهجة في عدد كبير من الجرائد.

وكان فيلم لينتبرج الأكثر أهمية (الفرصة الأخيرة) ذو مكانة أعلى. وموضوع الفيلم كان وسيظل هاما، وهو سياسات سويسرا تجاه اللاجئين. ففي بداية عام ١٩٤٢، كان إرجاع اللاجئين الذين لا يستطيعون إثبات أنهم سوف يصبحوا ضحايا للإعدام السياسي، ومن نقطة الحدود يحدث باستمرار.

وتحدثت الدولة عن "قارب نجاة ذو قابلية محدودة وفي نفس الوقت كمية محدودة من المون". ولغاية منتصف ١٩٤٤ كان اللاجئين بسبب عرقي مثل اليهود لا يعتبروا لاجئين سياسيين... ولذا يجب إعادهم على الفور وقد أطلق جرس الإنذار بشكل واسع عندما قام كل من لازار فُخسلر، الذي كان مواطناً طبيعياً في سويسرا لمدة عشرين عاماً، وليوبولد لينتبرج، السلاجي اليهودي والذي كان يتجدد تصريح زيارته كل مرة لمدة ١٢ عاماً دون توقع إقامة دائمة، بالإعلان عن فيلمها عن اللاجئين. ولم يتم العرض الأول (للفتحة الأخيرة) إلا بعد استسلام ألمانيا بأسبوعين، جزئياً، بسبب العديد من المصاعب التي وضعتها الحكومة في طريقه. ففي آخر يوم قبل العرض الأول للفيلم، قامت الحكومة - وليس مجرد محامي في الأحوال المدنية - بالمطالبة، والحصول على أجزاء مبتورة من الفيلم مما زاد من الملل لفيلم يتصف مسبقاً باسترضاء سويسرا.

إن حبكة فيلم (الفرصة الأخيرة) ممكن إرجاع تاريخها بالضبط إلى ليلة ٦-٧ سبتمبر ١٩٤٣ عندما قام ملازم إنجليزي ونقيب أمريكي بالهرب أثناء الانتقال إلى سجن في القسم الأعلى من إيطاليا (وهذا من الممكن اعتباره تكلمة لفيلم جان رينوار الوهم الكبير، وهو أكثر فيلم نال إعجاب لينتبرج). وبعد وقف إطلاق النار بقليل بين النظام الإيطالي وبين الحلفاء، يعتبر هذان العسكريان نفسيهما في أمان، ولكن القوات الألمانية المنسحبة شمالاً مازالت هناك، ولذا فإن البديل الوحيد أمامهم هو الهروب إلى سويسرا. ويوجههم الثوار الإيطاليون إلى قرية جبلية والتي ينتظرهم فيها قائد إنجليزي، وتصل مجموعة من اللاجئين المتنوعين في نفس الوقت. ومع وصول أخبار بهروب موسوليني لم يعد لديهم خيار سوى التحرك فوراً. ويقرر العسكريان البريطانيان والعسكري الأمريكي باصطحاب هؤلاء المدنيين معهم: وأثناء مرورهم في إحدى أكثر الطرق غير المطروقة تصادفهم دورية تزحلق ألمانية.



فيلم (الفرصة الأخيرة) إخراج ليوبولد لينتيرج ١٩٤٥. يقوم ثلاثة ضباط أحدهم إنجليزي والأخران أمريكيان بقيادة مجموعة من اللاجئين اليهود من شمال إيطاليا إلى الحدود السويسرية. ويرغم قيام الجنود الألمان بفتح زيرانهم قبل وصول اللاجئين إلى الممر الأمن بقتل، يصل معظمهم إلى هدفهم، وعلى عكس الواقع تسمح لهم السلطات السويسرية بالدخول. وكان لينتيرج هنا واقعا ومثاليا في نفس الوقت.

ويضحي أحد اللاجئين بنفسه بانفصاله عن المجموعة جاعلا من نفسه هدفا متحركا للألمان قبل نهاية آخر حقل من التلوج الذي يفصلهم عن طريق الحرية. وتتم نجاتهم بأعجوبة حيث تقوم الدورية بإطلاق النار على المجموعة وتقتل بعضا منهم وتجرح الملازم الإنجليزي وهو يحاول استعادة جثة أحد اللاجئين. وتقوم دورية حدود سويسرية بتوضيح قوانين الهجرة السويسرية للمدنيين، ولكنها في نفس الوقت تتمكن من الوصول إلى حل منقذ وغير بيروقراطي. ويتوفى الملازم البريطاني، وكأنه أراد أن يطمئن فقط على

مصير الآخرين. وينتهي الفيلم بلقطة مؤثرة ورمزية، ففوق مقبرة الجبل يمر المئات من اللاجئين وهم يعبرون حقل^١ تلج باتجاه نقطة الحدود. وينقطع إرسال الصورة، ويتحدث صوت بالكلمات التالية "ملايين من الناس في أوروبا يذهبون إلى نفس الاتجاه. وفي يوم ما سيكون لهم حق العودة إلى الوطن".

استخدم لينتبرج أكبر عدد ممكن من الممثلين الهواة، غير المعروفين وغير المتمرسين، الجنود الثلاثة كانوا جنودا حقيقين في إجازة، وقد أسند أصعب دور في الفيلم وهو دور الأم اليهودية التي تفقد ابنها، إلى الممثلة تيريز جيهس وكانت أعمال كاميرا إميل ببرنا شخصية، وذات كفاءة عالية وفي نفس الوقت مفتوحة لتصوير حالات الطبيعة، بينما اتسم المونتاج بالعقلانية الشديدة. وكان الملحن الجديد والرائع هو الحوار العالمي، حيث تحدثت كل شخصية لغتها الخاصة بها الإنجليزية والألمانية واللغة السويسرية والكرواتية، والهولندية، واليديشية. وقام روبرتو روسيليني بعد ذلك بوقت غير طويل بتطبيق مفهوم مماثل في فيلمه *Roma città aperta and Paisa*. وأنه من العدل أن ينظر إلى فيلم لينتبرج على أنه رائد الواقعية الجديدة، ولكن تظل مواقفه المثالية والتعليمية أكثر ما يميز أعماله من الأفلام الإيطالية التي صنعت في نفس الفترة والتي تعاملت مع الكاميرا على أنها وسيلة، لا لإلقاء الخطب بل للاستكشاف.

وكان فيلم (الفرصة الأخيرة)، بسبب ميله للتمويه، يمثل تخليص الضمير العام أكثر من كونه عدم إرباك للإنسانية المتزايدة على مدى ١٢ سنة؛ والتي لم تكن سوى نصف الحقيقة. فعلى المستوى العالمي، ساهم الفيلم في إعادة تأهيل سويسرا في عيون الحلفاء، بشكل كبير، واللذين انتقدوا مواقف سويسرا المزدوجة - "يعمل السويسريون في عطلات نهاية الأسبوع لتزويد الألمان بالأسلحة، ويصلون يوم الأحد إلى الله أن يحميهم من هتلر". وقد علق لينتبرج بعد ذلك قائلا، "أن فيلم أكثر نقدا من هذا كان من المستحيل تحقيقه في ذلك الوقت". وقد مر ٣٥ عام قبل أن يقوم ماركوس ايمهوف بإخراج فيلمه

(أصبح القارب ممثلاً) *Das boot ist voll* والذي لا يتناقض مع النهاية فحسب، بل مع منطق الفيلم ذاته.

وقد تعاطف نجم لينتبرج بالنسبة لزملائه بسبب المشاريع المعقدة التي نفذها مع كاتب السيناريو من شركة (برايزنز)، ريتشارد شفايتزر، وكذلك بسبب الطريقة التي تناول فيها ممثليه. فبالنسبة له كانوا عبارة عن شركة دائمة يتمكن الإخراج من خلالها أما على مسارح زيورخ أو أمام كاميرا إميل بيرنل. وقد حقق التاريخ حلم لآزار فحسلر في تكوين فرقة. وبينما كان المنتج قادراً على تطوير الكفاءة وتحجيم النفقات، فإن المخرج المنفذ كان أستاذاً في الحصول على النتائج الفنية من خلال التعاون الدؤوب. وقد يكون لينتبرج متفوقاً على زملائه المخرجين إلا أنه كان هناك موهبتين رفضت الانخراط في الوطنية المزيفة، ولا حتى في أفلام الدعاية العسكرية وهما: سيجفريت شتاينر وفرانز شتاينر.

وقد بدأ شتاينر حياته كممثل، وتوجه إلى الإخراج فقام بإخراج خمسة أفلام روائية من تأليفه وبعض الأفلام المكلف بها، قبل أن يعود إلى مهنته الأصلية. وربما كان هو أفضل فنان في هذا المجال في الأربعينات حتى أنه كتب سيناريوهات الخاصة به. وقد أكد أحد أفلام "الفترة الكلاسيكية" في السينما السويسرية على مكانته في هذا الوسط، وهو فيلم (طواحين الله، ١٩٤٢) *Steibruch*. ولكن الاعتراف به جاء متأخراً، فلم يكتشف (طواحين الله) إلا في السبعينات. وحقق الفيلم فشلاً ذريعاً في أول عرض له، وكان من أحد أسباب ذلك هو ذبوع خبر أن شتاينر وزوجته كانوا متعاطفين مع الشيوعيين. وقد استخدم شتاينر أفضل الممثلين مثل هاينريخ جريتسر، وماكس هوفر وماريا شيل، في أول أفلامها، وتمكن من طرح دراما طبيعية عن الخارجين عن القانون في دولة ذات حقوق فردية. ولم يكن الفيلم ذاته تحفة فنية، ولكنه كان على الأقل محاولة لإيصال عوالم الوجود الإنساني الداخلية والشيطانية. إلى الشاشة. وكان تراكم القضايا ذات الحد الفاصل أكثر مما يجب، - ضحية

حكم غير عادل، طفلة غير شرعية لا يعرفها أحد، وأمها التي انتحرت، وطفل معاق ذهنيا وغير شرعي - وعولجت كل هذه القضايا من منظور جمالي. وللدلالة على اليأس المتواجد بكثافة، كان يجب أخذ هذه القضايا بجدية، خاصة وأن شتاينر لم يرد التطابق مع الأنماط التقليدية أو التصالح مع المتناقضات.

وعمل فرانز شنيذر، وهو أحد الفنانين السويسريين الذين ذهبوا إلى ألمانيا لبناء مستقبلهم ثم عاد إلى سويسرا بعد ١٩٣٣، في (برايزنز)، وكان في بعض الأحيان يحل محل لينتيرج عندما لم يتمكن الأخير من ترك المسرح. وأثناء أول إخراج له *Gilberte de Courgenay*، أستمّر في عادة وهي تقديم أفلام إيجابية عن الجيش بدءا بـ *Fusilier Wipf*. وعلى كل حال فالفيلم الذي يصور التضامن العسكري ويأخذه نموذجا للمجتمع المدني، يتمتع بحبكة ثانوية مؤثرة جدا. تقوم شابة تدعى جيلبيرت (آن - ماري بلانك) بالتخلي عن الرجل الذي تحبه، ويعبر المخرج الشاب بحس رقيق عن الخسارة والحزن. وفي فيلمه الثاني، أثناء فترة "الدفاع الروحي عن الأمة"، منح مساحة أكبر للجوانب المعتمدة في الحياة. ففي فيلمه عن هارب من الخدمة العسكرية في سويسرا *Wilder Urlaub (Awol)*، اتجه بالخطاب إلى مفهوم لم يكن مسموح رسميا بوجوده. إن مجرد التفكير في مشروع كهذا كان كافيا ليثير غضب وشكوك الدوائر العسكرية ووزارة الدفاع، لدرجة أنهم اقترحوا أن يقوم المنتج وهو لازار ففسلر، بتأجيل الفيلم لما بعد الحرب، وبهذا لم يكن من المفاجئ ألا يقترب فيلم *Wilder Urlaub* حتى من تسديد تكاليفه. فلم يكن لدى الجمهور أي اعتراضات أو خوف، فقد تم تحصينهم بشكل جيد ضد الهزيمة - عن طريق الأفلام الإخبارية التي كانت تعرض قبل الأفلام الروائية في السينمات، وكذلك عن طريق شبكة الإذاعة الوطنية (بيرومنستر) و(سوتن) و(مونت سينيري). ونعود مرة أخرى إلى (الفرصة الأخيرة)، فبعد نصف قرن، جذب الإنتاج السويسري أخيرا اهتمام العالم الغربي كله، وقد عرض الفيلم في برودواي وحاز على جائزة العالم الذهبي *Golden Globe*. وهذا يشير، بالإضافة إلى

الحبكة والمستوى الفني إلى وجود بنية أساسية ذات منافسة عالية. فقد قامت سنوات الحرب بعمل قفزة هائلة إلى الأمام.

إن حظر قوى المحور على الأفلام الأمريكية لم ينفذ بشكل كامل في سويسرا، ولكن بيانات غرفة السينما عن صادرات الأفلام والرقابة المفروضة على الأفلام الألمانية، ولدت أشبه ما يكون بسوق محمية للإنتاج المحلي. بل كان هناك بعض الدعم المتناثر للأفلام الروائية في إطار برامج الدولة في خلق فرص العمل، وليس كإجراء ثقافي خالص. وكان يجب توسيع وتطوير الاستوديوهات وقد تضمنت الأفلام الإخبارية الأسبوعية السويسرية - وهي ضرورة ثقافية/سياسية لا يمكن تحديها - إضافة إلى وحدة أفلام الجيش أن تستمر المعامل في العمل إلى أقصى قدراتها. ويظل العامل الرئيسي، بالطبع، هو اهتمام الجمهور. أن مجموع هذه العوامل، ولغاية اليوم، لم يحقق بنية تحتية إنتاجية ذات كفاءة مهنية. وكان تركيز هذه العوامل على المناطق الناطقة بالألمانية، في حين لم يكن معالجة العيوب من القضايا المحلية.

وكما كتب اندريه مالروكس ذات مرة، إن الفيلم هو أيضا فن، ويظل السؤال إذا ما سادت العدالة ذلك المجال أم لا، في سنوات السينما السويسرية الكلاسيكية. وألقى الفيلم المبهران (روميو وجولييت) المتشائم والشاعري (والفرصة الأخيرة) في مناجاتهما للإنسانية، بظلالهما على بقية الأفلام بشكل كبير. وبفضل إدراك طبيعة الأشياء، فإن تفوق الأفلام التي صنعت في هذه الفترة لأسباب تاريخية أكثر من كونها ذات مستوى فني عالي.

ولا يخفى أن السينما السويسرية فضلت القرية على الوجود الحضري، واحتفظت بشكل غير متكتم بنيل جبال الألب وعرضت العمل الجاد كما حصل في (الدورية البيضاء) *Die weisse patrouille* وكذلك الصداقات الحميمة مثل أفلام الجيش (التعبئة ٣٩) *Mob 39* و(مارجريت والجندي) *S'Margritli und d'soldate*. وتضمنت المحاولات الكثيرة لتوفير بدائل أو الوصول إلى منافسة الكوميديا الألمانية أهمية ثقافية وتاريخية. بينما فشلت

بعض أفلام "الهزيمة" التي أنتجتها دولة تصدرت دوما مواقف حيوية للمقاومة حتى آخر رجل لو استلزم الأمر.

إنّ، أي نوع من المرايا كانت السينما السويسرية "الكلاسيكية"؟ وما هي شكل الصورة الخاصة بها التي نقلتها إلى العالم؟ لقد كانت صورة الناس الذين توحدتهم المخاطر، تاركين خلافاتهم جانبا من أجل البقاء. فلم يكن هناك شك من البعد الثلاثي في تمثيل سويسرا أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد قمعت المشاكل الاجتماعية وصراعات الضمير. وظهر ملمحا نموذجيا، وهو أن العدو لم يظهر من ضمن الفاشيين أو المستغلين وأنه حتى الأفلام الإخبارية الأسبوعية كان فيها تحفظ شديد فيما يخص التعليقات على قوى المحور.

وانتهت "الفترة الذهبية" مع انتهاء الحرب، وأصبح السبيل مفتوحا أمام الأفلام الأمريكية والإنجليزية والإيطالية والفرنسية، وبعد قليل الألمانية، إلى السينمات. ولم يعد بهذا بقاء الفيلم السويسري مضمونا. وانتبه لآثار فحسلسر فورا إلى تلك الإشارات. وقرر، بعد عرض (الفرصة الأخيرة) دوليا، أن ينتج فيلمين سويسريين وفيلما دوليا كل سنة. وبدأ ذلك بفيلم عن أسطورة سرجنت شتودر (ماتو يحكم ١٩٤٧) *Matto regiert*، وثم جعل المؤلف ريتشارد شفابيتزر يطور فكرة لليوبولد لينتيرج، وهي قصة طفل يتجول وحيدا بعد الحرب وفي نهاية الأسفار والتجوال التي تأخذه إلى أمريكا يجد أمه هناك. وبدلا من لينتيرج، قرر فحسلسر إعطاء العمل لمخرج نمساوي هاجر إلى الولايات المتحدة، وهو فريد زينمان. وتم تصوير فيلم (البحث) بفريق من التقنيين السويسريين في زيورخ (للقطات الداخلية)، ونورمبرج وميونخ وفراנקفورت وفورزبورج والرجوع إلى زيورخ ونيويورك وباريس ولندن. وحصل كاتب السيناريو، شفابيتزر وديفيد فحسلسر على الأوسكار. وبرغم أن الفيلم حقق نجاحا متواضعا، فقد أكد أن السينما السويسرية طورت معرفتها خلال سنين العزلة. وكل الذي تحتاجه الآن هو سيناريوهات جذابة، وهنا فشلت شركة براينز. فقد كان فيلم (إجازة لأربعة أيام، ١٩٤٩) *Swiss Tour* بطيئا

جدا وممل وفارغ. وتسبب فيلم (أربعة في سيارة جيب، ١٩٥٠) *Die Vier im Jeep* وهو عبارة عن حكاية ترمز إلى الحرب الباردة في فيينا أثناء احتلالها، ببعض الغضب أثناء عرضه في مهرجان كان للأفلام ولكن لم يكن له تأثير جاد. وكان فيلم (هايدي) *Heidi* للمخرج لويجي كومنجنيني بعد فيلم (يوهانا سبايري، ١٩٥٢) *Johanna Spyri* بمثابة إعلان عن أفول نجم برامج الالتزامات الإنسانية في برايزنز. وقبل اتجاه السينما السويسرية إلى الريفية، قام لازار فخشسلر بمحاولة أخيرة للقصة العالمية (قرينتا، ١٩٥٣) *Unser Dorf*، وقد استأنف القضايا حيث توقف في (الفرصة الأخيرة) ورغم أن السيناريو يسمح لذكريات الحرب واضطرابات الحرب الباردة بالانفجار في قرية بستاووزي، فإنه يظهر القليل من الشجاعة الجمالية والشعرية عندما ينتهي بمجرد المطالبة بالاحتمال. ولن تعرف على نحو دقيق كيف يمكن لمصناعة سينما أن تصل بهذه السرعة إلى المستويات الدولية، وبعدها تسقط بسرعة أكبر بعيدا عن التطورات السينمائية. أنه لمن المؤكد إن التوازنات التي اضطرت لازار فخشسلر القيام بها ثمنا للتعاون على مستوى الشركاء الدوليين، كان لها تبعات فنية. ولكن كتاب السيناريو والفنيين وصانعي النجوم في تلك الفترة الذهبية تنقصهم أيضا المرونة الضرورية.

وإصبح الآن مؤكدا، أنه خلال فترة الضغط، عندما كان الطلب على الأفلام كبير، لم يكن هناك أي فكرة لتدريب صغار المهنيين ليتبعوا خطوات الجيل الحالي. فكل ما كان من الممكن أن يعطي نبضات راديكالية جديدة للسينما، كان يحدث في مكان آخر. وحتى عندما اتجهت السينما السويسرية إلى المحلية مرة أخرى، كان هناك اثنان من الكتاب السويسريين الألمان يشقون طريقهم على مسارح العالم وهما: ماكس فريش وفريدريك دورينمات. ومرات أخرى، حاول فخشسلر، أي نفس الرجل، أن ينقل خيال دورينمات الراديكالي إلى الشاشة الكبيرة، ولكن وبأ لغرابية، كل المخرجين الأجانب الذين تعامل معهم، قاموا بتسطيح المادة الأدبية التي اقتبسوها.

الفصل الثالث "القنفذ يصنع وجوده"

بمجرد تلاشي التهديد الفاشستي وأخطار الحروب، وحين لم يعد في وسع الدولة تحديد هويتها من خلال مجرد اتخاذ مواقف دفاعية، ولعدم ظهور قوة سياسية بارزة بعد تستطيع أن تلعب دوراً على الساحة الدولية، فإن بداية الحلل السياسي كانت قد بدأت في الظهور. ورغم أنه لم ينجح مجال من المجالات من تلك التأثيرات، فإنها كانت أكثر وضوحاً في مجال السينما. وتراجعت إلى الوراء قضية "القومية" أكثر فأكثر حتى وصلت إلى أشكال مقتضبة من شكل الأسرة الريفية أو البرجوازية الصغيرة أو حتى الشكل الأبوي في بعض الأحيان. وسرعان ما أعلنت انفصالها عن السياسات الدولية "الممزقة" انطوت الدولة على نفسها مثل قنفذ يدافع عن وجوده - باستثناء القطاع الاقتصادي من هذا السياق بطبيعة الحال، وانعزلت السينما السويسرية عن العالم في السنوات الأولى للحرب الباردة بعد محاولتين اتسمتا بالمغامرة المترددة، ولو أنهما مثار جدل (الأربعة في الجيب وقرينتا) *Die Vier im Jeep and Unser Dorf* ولم يعالج فيلم روائي واحد، أي قضايا سياسية رغم أن المشاكل التي تواجهها سويسرا هي نفس المشاكل الموجودة في أي مكان آخر من العالم. ولاشك أن الازدهار الاقتصادي الكبير الذي لا يمكن إسقاطه من الاعتبار، لتجنب سويسرا ويلات الحرب، قد بدأ في سويسرا قبل أن يبدأ في أي مكان آخر.

كانت نقطة انطلاق الاقتصاد السويسري إيجابية إلى حد كبير، بل تكاد تكون مصدراً للخي: فقد بقيت المصانع على حالها دون أن تلحق بها أي أضرار، كما كانت هناك وفرة في رأس المال إلى جانب توافر المواد الخام. (وبما أن سويسرا لا تمتلك المواد الخام اللازمة لصناعاتها، فقد كان لزاماً على الصناعة السويسرية، ولأسباب موضوعية أن تعتمد دائماً على (التدقيق في اختياراتها وعلى الجودة). أما بلدان أوروبا التي دمرتها الحرب فقد كان لديها رغبة عارمة في تعويض ما فاتها من زمن، وسرعان ما

أصبحت تلك البلدان بفضل خطة المارشال (١٩٤٧) ، بلدان قادرة على الوفاء بالالتزامات التي تعهدت بها. وكان معدل الأجور بطيئا جدا نتيجة للمفاوضات بين الإدارة والعمال ، وفوق كل ذلك بسبب توافر العمالة الأجنبية الرخيصة. وبسبب التعديلات التي أدخلت على البنية الأساسية بما يتوافق مع أعداد السكان المتزايدة ، وبسبب تحرير الدولة من حركسة الانتقال الجديدة المطلوبة - والمرغوبة - في ذلك الوقت ، ظلت الضرائب منخفضة كما أن مناخ الاستثمار كان جيدا وخاصة أن كثيرا من العمال الأجانب في سوق العمل كانوا عمالا موسميين ، وهو ما يعني عدم وجود أسرهم معهم ومن ثم لن تكون هناك مطالب خاصة بإسكانهم وتعليمهم.

وبحلول نهاية الخمسينات ، وصل عدد العمال الأجانب الذين يعملون في قطاع التجارة والصناعة السويسرية إلى نصف مليون عامل. غير أن ، السينما السويسرية وكما لاحظ فيرنر مايدر على نحو ساخر ، لم تتناول ظاهرة وجودهم سوى مرة واحدة فقط: عندما ظهر بائع كستناء إيطالي في أهم فيلم في تلك الفترة ، وهو فيلم (ترويرر الخباز ، ١٩٥٧) *Backerei Zurrer* للمخرج كورت فروه.

وينطبق نفس الأمر ، على الجوانب المظلمة لبدايات الازدهار الاقتصادي الكبير - النزعة الاستهلاكية ، والضغط النفسية والمضاربة على الملكية العقارية في التجمعات الحضرية - التي لم تتجاوز مجرد الحكايات التي لا تحمل أي رسالة واضحة ، ومن ثم لم تنتج لها الفرصة أبدا لكي تصبح موضوعا من الموضوعات الرئيسية في السينما. ومن المرجح عموما ، أنه لن يكون في الوسع حل لغز عدة عقود منذ ظهور أفلام كورت فروه (عدة عقود أخرى أكثر منذ المرحلة ، التي لم تحقق فيها السينما مستوى فنيا رفيعا) بنفس القدر من حيث تعلقها غير المباشر على عصرها الذي كانت تريد ، بطبيعة الحال ، أن تعبر عنه. وربما سيزداد الأمر صعوبة بالنسبة لأعداد روايات يارمياس جوتهلغ (١٩٧٧ - ١٨٥٤) التي قام بها فرانز شنييدر.

ورفعت أعمال فروه وشنيدر صوت السينما السويسرية عالياً في منتصف الستينيات ؛ فلم يكن أمامها أي خيار آخر. ويمكن النظر إلى ضعفها الشديد ، وعجز مخرجيها عن إبداع أعمال درامية وكوميديّة ، وقد بلغ كل ذلك منتهاه بالفعل مع الوقت على أنه يحمل دلالة خاصة أو على الأقل سمة بارزة. لقد باع فروه وشنيدر بضاعتها بثمان بخص. ومن المؤكد أن موضوع فيلم (تزوهر الخباز) وهو أفضل أفلام كورت فروه في تلك السنوات قد اكتسب على يد مخرج الواقعية الإيطالية الجديدة بالتأكيد ما هو أكثر من مجرد نوع من بورترية ذي طبيعة محافظة وأبوية. وكان فرانز شنيدر ، وكاتب السيناريو ريخارد شفايتس ، فوق ذلك ، مأخوذين بقوة وموضوع واحدة من روايات جوتهلّف هي (أولي) Uli الاقتصادية الاجتماعية. ورواية (مصنع فيغفرد للخبز) Die Kasevei in der Veh Freude. وقد سرق فروه الذي أنطلق من Zurcher volksbuhne والذي كان قادراً تماماً على التفكير السياسي ابتكاراته الخاصة ، ليس فقط من البعد السياسي بل ومن البعد المتسم بالحيوية البسيطة كذلك. فقد أفشى فروه وشنيدر عن مصادرهما الأدبية الرائعة. ولما كانا قد أخضعا الموضوعات الموجودة أمامهما لقراءة تحليلية وتحويل طبيعتها ومن ثم أصبحا غير قادرين على الإسراع في إنجاز إنتاجهما سريعاً : سبعة أفلام خلال عشر سنوات ، بالإضافة إلى أن شنيدر باع الخدمات التي قدمها في إخراج أربعة أفلام إضافية.

وكانت أفلام شنيدر وشفايتز السردية ، التي انتهت إلى إيقاف موحش لفلاحين مخادعين ، وإلى مشاهد طبيعية على طوابع البريد ، وإلى مناقشات تدور داخل جدران المنزل الأربعة ، تدخل في عدد أكثر الأفلام نجاحاً على مدار تاريخ السينما السويسرية. وتتمتع تلك الأفلام وإلى يومنا هذا ، وحتى بعد التعليقات النقدية من جانب السينما السويسرية الجديدة ، بتقدير كبير في كل مرة يجري عرضها في التلفزيون - وهو الأمر الذي يحدث كثيراً. وتدعم هذه الأفلام الأفكار الشعبية المتحيزة ، التي ظلت صلبة صلابة

الصخر خلال فترة الازدهار الاقتصادي الكبير والتي لم تتغير بعد. ومما يزيد من حدة الموقف ، التحولات المركبة في مجال النقد السينمائي التي ظهرت في أواخر الثمانينات. وفي إطار حالة الاستياء الناشئة تجاه عملية "تقويض الدراما" التي غزت السينما الجديدة ، اكتشف النقاد فجأة أن أفلام شنايدر تتطوي على نزعة اختزالية قادرة على التعبير الإيحائي بالإشارات وذات إيقاع خاص. لقد وجد صناع السينما ومنظرو السينما الجديدة أنفسهم أمام مجرد فولكلور شكلي - وحتى عام ١٩٦٤ لم يكن قد تم الانتهاء من فيلم (المال والروح) *Geld und Geist* وهو آخر أفلام شنايدر الروائية المأخوذ عن جوتهلوف، كما أن مسلسلته التلفزيوني *Die Kummerbuben* الذي يعود إلى وقت متأخر من عام ١٩٦٨ قد صنع من نفس النسيج غير المميز. ومن ناحية أخرى يمكن للجبل الذي تشكل على يد هذا السينمائي ، أن يقدر أغاني شنايدر الريفية لما تتطوي عليه من جماليات هزلية. وهناك حقيقة واضحة في هذا الخصوص ، هي أنهم سواء نسوا - أو تجاهلوا - فالمصادر الأنيبة واضحة. أما هؤلاء ، الذين قطعوا الصلة من حيث المبدأ مع التاريخ ، فيكونون قادرين على قراءة ساخرة لأفلام كان يجب أن تؤخذ على محمل الجد والتي تتضمن فضيلة مسيحية.

ولقد ارتبطت فترة الوصول إلى مستوى متقدم لنهضة السينما العالمية بعد الحرب العالمية الثانية ، كما أوضح جيل ديروز، في الاختيار الذاتي الجديد لوسائل الاتصال المقترنة بتطوير الكاميرا بالصورة ذاتها ، داخل إطار استخدام الوسائل التي تكفل تحقق الرؤية. ومهدت الأفلام الإيطالية في فترة ما بعد الحرب الطريق نحو جماليات سينمائية جديدة ، وإحدى هذه الجماليات التي تشكل بديلا عن تقديم الحدث والحوار استكشاف المجالات المجهولة. ولم تشهد السينما السويسرية شيئا من هذا القبيل في فترة بعد الحرب. فقد سارت على طريق الكليشيهات - الذي كان محتوما عليها أن تسير فيه ، لأن نفس الممثلين في أفلام فروه وشينلدر يظهرون المرة بعد الأخرى ، ولأن الممثلين ذوي النمط الكلاسيكي الذين كانوا مشغولين ، بطريقة أو بأخرى كانوا يلعبون أدوار



قام (مصنع نيهفروند للدين) بإخراج فرانك شتاينر ١٩٥٨ لم يلجإ إحداهن شتاينر لرؤية جويساس جوتكلاف في تقديم عرض قوي عن بداية الازدهار الاقتصادي الكبير. أنه وصف نيكسوري وسطي للكيال على الدين في القرن التاسع عشر. ونقطة الذروة هي شجار في ساحة سوق لاشجانو وما تبع ذلك من تعاقب حرية الحضانة. ولم تكن العائون التي استخدمها الموزعون في ألمانيا والنمسا - التي يمكن ترجمتها بالعرب المطلق في وادي إيمون و"هالون" هؤلاء السيدات - بعيدة عن الثقة.

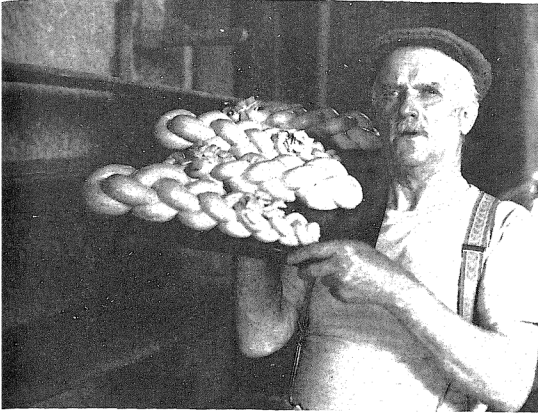
الكباريه الهجائي ، بالإضافة إلى العديد من الممسلات الإذاعية التي كانت تتمتع بشعبية كبيرة في فترة الخمسينات. والواقع أن سويسرا لم تتجرب أي ممثلين سينمائيين على مستوى عال ، بل ولم يحدث ذلك منذ المبيعات.

وكان على فروه وشنايدر أن يدفعوا ثمن أخطاء أفلامهما في السوق المحلي، لأنها لم تكن بالمستوى الكافي الذي يسمح بأن تعرض في الخارج. أما الأسوأ من ذلك، فهو أن أفلامهما كثيرا ما فشلت في أن يكون لها موطئ قدم حتى في سويسرا الناطقة بالفرنسية، التي لم يكن لها وجود فعلي في سينما الخمسينات. وأصبح النجاح على المستوى الإقليمي بفضل شكل ما من "نظام النجوم" وتعاون وسائل الإعلام التي نشطت لبعض الوقت. وكانت معظم أفلام فروه عن البرجوازية الصغيرة والأعمال التي أعدها شننايدر عن أعمال جوتلهف عبارة عن مسرحيات إذاعية قبل أن تتحول إلى أفلام. وجسد الممثل شاجي (جيكوب) شترويلي الشخصيات القروية ونماذج شخصيات البيئة الحضرية لمدينة زيورخ. وقام الكاتب أرنست بالتزلي، الذي تعود أصوله إلى بيبين ، بتحويل روايات جوتلهف إلى مسلسلات إذاعية حققت مستويات مذهلة من الشعبية بين البرجوازية الصغيرة وسويسرا الريفية (والتي ألقت عرضا كاشفا على السلوكيات الثقافية وأساليب قضاء أوقات الفراغ لدى السكان الذين يمارسون أعمالا شاقة للغاية). وبسبب كسل، وضعف مستوى كتاب السيناريو والمخرجين، فإن جماليات المسرحية الإذاعية - اختزال العالم والحبكة الدرامية إلى مستوى الكلمة في مقابل عملية خلفية من التأثيرات الصوتية الأولية - تسلت بشكل مباشر إلى أفلام عاجزة عن تحقيق مستوى يرقى إلى التحدي أو طرح أسئلة على نفسها تتعلق بطبيعتها. وكانت الكاميرا وآلات التسجيل تؤدي دورها بوصفها آلات تسجيل لا أكثر أو أقل.

ويمكن إبراز ذلك النموذج الجمالي حتى في أفضل أفلام هذا العقد، الذي لم يبدأ في الظهور بوصفه مسرحية إذاعية : أي فيلم (تزيويرر الخباز) للمخرج كورت فروه. والواقع أن هذا الفيلم الوحيد لفروه الذي أثار الاهتمام

خارج نطاق سويسرا الناطقة بالألمانية، كما كانت صلته بالواقعية الإيطالية الجديدة في شكلها عند فيتوريو دي سيكا صلة وثيقة. كما ظل محتفظا بتفوق محدود فيما يتعلق بفيلم (معجزة في ميلانو) *Miracolo a Milano* أكثر مما في فيلم (سارق الدراجة) *Ladri di Biciclette*. وفي تعليقه حول نشأة الفكرة الأساسية، يقول المخرج - كاتب السيناريو - صاحب الانتماءات اليسارية، والذي بدأ عمله في المسرح في مذكراته: "كانت لدي فكرة غامضة هي: قصة تدور حول عائلة، صراع الأجيال، مجرد فكرة تصلح لأن تكون عالمية". وظل النص المكتوب مثير للدهشة، وأساسا لقصيدة قصصية يصعب فهمها ما لم تكن لدى المرء معرفة كبيرة جغرافيا وثقافيا. ويعالج فيلم (ترويرر الخباز) عدد كبيرا من الموضوعات، دون أن يتسم أي منها بالعمق، وقد كانت تلك هي السمة السائدة في أفلام البرجوازية الصغيرة في الخمسينات.

وكان (ترويرر الخباز) "الذي أدى دوره الممثل الشعبي اميل هيجتشفيلر، وكان في الواقع خبازا بالفعل" لديه ثلاث أطفال: أولهم هيني، وهو شاب لم يعرف بعد طعم الاستقرار وتحذوه أحلام أن يصبح متسابق دراجات "لا يزال أبطال سباق الدراجات السويسرية في الخمسينات يشكلون إلى اليوم شيئا أقرب إلى الأسطورة"، والثاني ريكي، وهو أقرب أبناء إلى قلبه، الذي يتورط في معاملات مالية خاسرة تحوط بها الشكوك من كل جانب، وترودي، أختها التي تكبرهما قليلا والتي لعبت دور الأم في المنزل بعد وفاة الأم. ويمارس ترويرر السلوك الأبوي التقليدي، مستخدما أخلاقياته الخاصة بوصفها معيار لا يكف عن تفرعهم بها. أنه لا يرى في صديقة أبنة هيني الإيطالية إلا داعرة، أما أبنة نفسه فلا يراه صالحا لنسء. غير أن عالمه سرعان ما ينهار عندما تصل مسعنه أن أبنة هيني ضاجع جينا ابنة بائع الكستناء الإيطالي والتي صارت حاملا، وأنه تزوجها، وعندما يقوم ريكي أبنة المثالي، الذي يذهب إلى الجامعة ويقود سيارة أمريكية - بسرقة نظرا لإفلاسه. وفي سلوك معاكس تماما لشخصيته الحقيقية، يبدأ ترويرر في شرب



فيلم (تزووير الخباز) إخراج كورت فروه، ١٩٥٧ ارغم أن القدر لم يكن رحيماً به، فأن تزووير الخباز (اميل هيجزفيلر) حرقى شريف. وكان إنشاءه هما مصدر شعوره بالخيبة: فأحدهما أصبح مختلساً، بينما يضاجع الآخر ابنة عامل كان ضيقاً عليه فينزوجه بعد أن أصبحت حاملاً منه. وينهار عالم تزووير أمام عيبيه. ويبدأ في شرب الخمر ويمنع لئنه من تولي أمور المخبز. غير أن هذا الابن بالذات هو وعائلته الجديدة هو الذي ينقذ تزووير الخباز. والفيلم هو أفضل فيلم سويسري عن البرجوازية الصغيرة رغم أنه يخفي بقدر ما يوضح.

الخمر وينسحب إلى أحد دور رعاية المسنين. أما الابن "الفاشل" الذي وضع نهاية لأحلام أبيه ، والعائلة الأجنبية التي تزوج منها ، فهما اللذان سيقومان بإنقاذ تزووير الخباز مما يمثل مفارقة ساخرة لا يفهمها إلا المشاهد المتمتع بالبصيرة.

ويتمتع فيلم (تزووير) الخباز بالعديد من الخصائص الفنية الرفيعة مثل، طاقم عاملين على مستوى رفيع، وبعض اللحظات العاطفية، وفي المجمل نجد كم كثير من التوثيق والذي تم جزئياً بفضل الكاميرا الخفية. وأطلق فروه العنان لميله الكامل للكآبة؛ ولا يعو التناغم إلا في النهاية، عندما يفنقر فروه للشجاعة لإنهاء الفيلم على هيئة كارثة لا يمكن أن تغتفر.

وقد تم عرض الفيلم في العالم الناطق باللغة الفرنسية تحت اسم (أبناء الخباز) *Les fils du boulanger* ؛ وكان فيه الكثير من الجمال والشر، الذي قد يذكر بأفلام مارسيل باتول. أن الشيء الذي قد يبدو عبثيا بقدر ما قد يبدو صحيحا هو أن الخوف الشديد من فكرة للخوف هو من المحتمل ما جعل فيلم (ترويرر) الخباز يتمتع بمصداقية عصره. أن من شأن الازدهار الاقتصادي السويسري المتزايد ألا يثير ما هو أكثر من مجرد المصالحة الحزينة واستطاع فيلم (ترويرر) الخباز أن يضفي هذا الشعور فعلا، غير أنه سوف يصبح أكثر وضوحا في فيلمي (خلف المدارات السبعة) *Hinter den sieben Gleisen* و(أنه سهل على الشيطان) *Der Teufel Hat gut lachen* اللذين يشيدان بالمتشردين بوصفهم نماذج ذات أشواق رومانسية.

ولم تحظ نتائج الأعمال التي ناقشت نمط آخر من الاشتياق، وهي الإعلانات والأفلام التي يتم التكليف بعملها من قبل الحكومة في مناسبات معينة، بالاهتمام الكافي. وقرر عدد قليل من المنتجين اللذين حققوا مكاسب كبيرة، بعد أن لاحظوا النجاح الذي حققته الأفلام الفرنسية الخفيفة، محاولة إنتاج أفلام مماثلة لها أو استنساخها إلا أنهم فشلوا في ذلك فشلا ذريعا. ومن الصعوبة بمكان أن ينزلق أحد من اللعبة الكسولة الخاصة بالحاكاة والتقليد والفكاهة "التي قد تكون لا إرادية في بعض الأوقات". وكان فيلم (بليسون في ألعاب البلياردو، ١٩٦٥) *Un milliard dans un billard* ، إخراج نيكلاوس جسنر "وهو من زيورخ" ، هو الفيلم الخفيف الوحيد الذي كان خفيف الظل وذا مكانة رفيعة حيث ظهرت فيه أفضل الكليشيهات الكوميدية العالمية وأظهر رشاقة في الحركة مهدت الطريق أمام المخرج لمجال الأعمال في صناعة السينما. وعمل نيكلاوس أو نيكولا جسنر في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وإيطاليا بنجاح ولكنه لم يكن لديه الدافع أو الجلد أو "الولع" لتحمل المعاناة للضرورة لصناعة نجم في بلده.

الفصل الرابع "انتهبوا ... سويسرا !"

تعرضت تقاليد الأفلام السويسرية عن البرجوازية الريفية والصغيرة للموت بعد فترة وجيزة من بداية عام ١٩٦٠. وكانت المحاولتان الأخيرتان لشركة برازينز، اللتين اتسمتا بالاضطراب لاختراق السوق الأوروبية انطلاقا من سويسرا، قد انتهتا إلى الفشل. فلا العمل الموسيقي الذي أخرجه الألماني كورت هوفمان، إلى جانب كاترينا فالينتيه التي كانت في الصدارة بينما كان الممثلون السويسريون النمطيون في الخلفية، ولا الفيلم "التعليمي" القائم على النوايا الحسنة رغم نمطيته (المترشون) *Der Sittlichkeitsverbrecher* كانا قادرين على الإقناع.

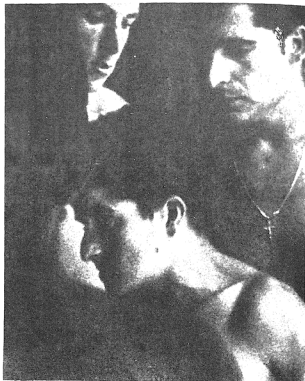
لقد تغيرت العادات الثقافية وطرق قضاء أوقات الفراغ. وبدأت السينما سباقها مع السيارات، التي بلغت مستويات شرائها مستويات عالية جدا. أضف إلى ذلك، إن التلفزيون كان قد بدأ يحتل المركز الأول للتسلية في أمسيات الأجازات، في البداية بخطى بطيئة ولكن وثقة. "وهناك بعض المعلومات الطريفة المثيرة: كانت سويسرا الدولة الوحيدة في العالم التي تم فيها نتيجة لمشروع رائد، تقديم التماس لمنع إنشاء هذا الوسيط الإعلامي الجديد". وكان من حق أي شخص له اهتمام بالثقافة المعاصرة تجاهل الأفلام المحلية. وقد أصبح لهذا المجال أدبياته الخاصة التي صارت لها الهيمنة مع الوقت. ولم يعد كل من ماكس فريش، فردريك دورنيمت مجرد شخصيات منعزلة: وعلى سبيل المثال لا الحصر فقد أظهر الأكباء السويسريون الذين يكتبون الألمانية أوتو ف. فالتر، وكورت مارتى، وفالتر م. ديجلمان، ويورج شتاينر، هوجو لوتشر، وأورس ياكى، ويورج فيدرشيل اهتماما أكبر بالسباق الثقافي المعاصر في كل كتاب من كتبهم من ذلك الذي نستطيع أن نجده في القطاع السينمائي بأكمله.

وقد تميزت نهاية العقد الذي لم يكن لدى السينما السويسرية إلا القليل لتقلده خلاله والذي كانت لا تملك أثناءه شيئا بالفعل لتقديمه، بل وكانت تنقصر

خلاله إلى جيل جديد من صناع الأفلام، بالفيلم الأخير لفرانز شنايدر عن عمل لجوتهلنف. وقام شنايدر بتأسيس شركة جديدة، كان أعضاء مجلس إدارتها من المخرجين والشخصيات ذات النفوذ وإن كانت متماثلة ثقافياً وكلها شخصيات من القطاع السياسي والاقتصادي. ولما كان شنايدر مسلحاً بحماسة قوية للرسالة التي يقوم بها، ومدعوماً بالمساندة القوية من جانبهم فقد نجح في الحصول على التمويل اللازم لأول أفلامه الملونة (*Geld und Geist*).

كانت المعاناة العنيفة التي استغرقت زهاء عشرين عاماً تقترب من نهايتها. ويعتبر فيلم (*المال والروح*) واحداً من أسوأ الأفلام في تاريخ صناعة السينما في سويسرا، وأكثرها تعجرفاً. وكان شنايدر واثقاً من بقاء خيال جمهوره العادي كما هو، فاستخلص رؤية ميلودرامية عن أكثر روايات جوتهلنف اضطراباً. ولم يحالفه التوفيق حتى في استخدام قدراته التعبيرية المسرحية الكبيرة التي اشتهر بها؛ أما الآن فقد لجأ إلى المناجاة الروحية أو الصلوات المسائية، وإلى المونولوجات الباطنية للأبطال بوصفها بديلاً عن الاستمرارية التي لا يمكن تحقيقها في حجرة تنقيح الأفلام السينمائية.

لقد لعب كل من مارجريت وينتر وإيرفين كولند دور الحبيين اللذين تفرقا بألم شديد بسبب المشاكل المادية، وهما نفس الممثلين، اللذين جسدا حياة وروح روميو وجولييت، في القرى، في قصة الحب الوحيدة في حقبة الحوب. وكان ماكس هوفلر، وهو مخرج الناس وفارينت بمثابة الفلاح الحافظ على الوضع الاجتماعي. فلم يوفق هوفلر في العثور على الدعم المالي اللازم لمشروعه الخاص، وهو الفيلم المعد عن الرواية الأولى لأوتوف. فسالتر (كراهية الخرس) *Der Stumme*. وبعد ثماني سنوات من المحاولات الشاقة لجمع الأموال اللازمة أصيب هو نفسه بالخرس: وبعد فترة وجيزة من افتتاح فيلم (*المال والروح*)، أقدم على الانتحار.



فيلم (الإيطاليون) إخراج ألكسندر ج. سفلر وجون كولفان ورووب جناليت، ١٩٦٤. يعتبر الفيلم أول عمل وثائقي كبير يلقى نظرة نقدية مطبقة لواقع (السيما المائترة) فيما يتعلق باستيراد العمالة الأجنبية ويتم تصويره في أماكن ولوح الأحداث؛ في مناطق لتقاء الحدود (الصورة) ومكاتب الحكومة، والفنادق والشوارع. وكان التركيز الأساسي في اللقطات القوية والمعبرة عن هذا الجو وبلا تعليق (أول كاسيرا) ١٦ تم تكبيرها على ٣٥ ملم (متر) على الناس أنفسهم الذين لا ينتظر السويسريون إليهم إلا بوصفهم مشكلة لا أكثر.

واتجهت السينما السويسرية "الكلاسيكية" (التي كانت نوعا من الكلاسيكية الشاحبة) نحو النهاية في مشهد يحمل أعراض مرضها : حيث تتوفى زوجة فلاح مزرعة لايفيل ؛ ويتجمع الفلاحون خارج بيت المزرعة وقد نزعوا قبعاتهم قبل أن تنتقل الكاميرا نحو السماء الصافية.

وفي نفس العام ، ١٩٦٤ ، استهل اثنان من صناع الأفلام بداياتهما دون أن يزرعا قبعاتهما هما : آلان تانر ، والكسندر ج. سايلر ، وهما من مواليد ١٩٢٩ ، ١٩٢٨ على التوالي ، الأول من جنيف ، بينما الثاني من زيورخ. وكان هناك شيء ما جديد يلوح في الأفق. ومرة أخرى فقد بدأ كل شيء مع المعرض الوطني "معرض ٦٤" ، في لوزان ، الذي كان مقدر له أن يمهّد الطريق إلى المستقبل أمام سويسرا. ويمكن أن ننسب عدم حدوث ذلك إلى الأزمة المستحكمة بين القوى المحافظة من ناحية وقوى التجديد من ناحية أخرى. وبجانب تمثال آلة عتيقة غير صالحة للعمل لجان تينجلي مباشرة كان ينتصب مبني الجناح العسكري - قنفذ قد نشر شوكة - في رمز بليغ لجبال الألب.

ومع البدايات الباكورة لمن نصف الخمسينات، قام للشبان وعدد من المفكرين الشبان، من بينهم ماكس فريش، بطبع منشور بعنوان: (انتبهوا - سويسرا !) *Achtung: die schweiz*. ويقول جزء من المقدمة ليس جوهر الصراع الذي يشكل قرننا هذا صراعا من أجل القوة، أو حربا من أجل الهيمنة... أنه في واقع الأمر - وعلى عكس كل المظاهر - جدل فكري.



فيلم (سويسرا تساعل نفسها) إخراج هنري براندت ، ١٩٦٤. تركزت سينما المعرض القومي لعام ١٩٦٤ في مجموعة من خمسة أفلام قصيرة من إخراج هنري براندت تستغرق خمس عشرة دقيقة. وينتقل براندت من الجمال الطبيعي للباد إلى مشاكلها، ويرسم بصورة كاريكاتيرية الطريق إلى سعادة المستهلك موضحا المشكلات الناتجة عن النمو ثم ينتهي بتوجيه نداء من أجل التضامن الدولي. ورغم أن الفيلم يشبه الكتلوج فإنه دقيق ومعبر.

(...) ونحن لا نريد أن نخلط بين الأشياء "كما أننا لا نريد أن ننسى" أن هذا الصراع إنما هو صراع الأفكار، أنه نضال من أجل نمط من الحياة نعيشه في عصرنا. وبصفتنا سويسريين فنحن إزاء موقف غير مألوف: فلا مكان هناك للحياد في الصراع من أجل نمط الحياة. (...) وسواء أردنا أم لم نرد فنحن جزء من ذلك الصراع. وقال الكاتب "المستقلون" (وكان تعبير "المستقلون" هو التعبير الرنان الذي استخدمه المحافظون الذين رفضوا المشاركة في الجدل) أن الجدل لم يعد له وجود في سويسرا؛ لقد طاف السويسريون العالم، غير أنهم في واقع الأمر لا ينتمون إلى هذا العالم. وقالوا "أننا نريد لسويسرا أن تكون موضوعية" كما اقترحوا تأسيس دولة جديدة تكون بمثابة مختبر للحقبة الحالية.

لقد عزفت مجموعتهم معزوفة واحدة، بالاشتراك مع عدد من المفكرين الذين أصابهم الاشمئزاز من الموقف الدفاعي للبلد وحيادها الزائف.

وضع القمع الوحشي للثورة المجرية حدا لآمالهم، كما كانوا مجبرين على ألا يقدموا أية مساعدة (تبعاً للمزاج الاجتماعي السائد) بالنظر إلى أن يمين الوسط هو الذي انتصر و إن روح معرض ١٩٣٩ القومي عادت للانتعاش. وأعلن الاتجاه المحافظ عن وجوده مرة أخرى في السينما، وكان العلمان اللذان كانا أكثر تكلفة وأكثر إثارة للضخب في معرض ٦٤، هما عبارة عن فيلم رحلة تتم عبر المشاهد السويسرية، وفيلم عسكري صام للأذن، عرض كلاهما في نفس الوقت. غير أن عدداً من الأفلام القصيرة أحدثت دويًا هائلاً في قلب هذا المعرض يفوق ذلك الذي أحدثته الأعمال الديناميكية التافهة (درع دفاعي هائل الضخامة، وعقل هائل الصغر) : حيث قام هنري برانند الذي تعود أصوله إلى نيوشاتيل (من مواليد ١٩٢١)، بإخراج عمل تبلغ فترة عرضه الإجمالية عشرين دقيقة ويتكون من بيانات لخمس أفلام موجزة تحت عنوان سويسرا تسائل نفسها. أما الأجزاء فتحمل العناوين التالية (سويسرا جميلة) *La Suisse est belle*، (المشكلات) *Problèmes*، (الطريق إلى السعادة) *La course au bonheur*، (النمو) *Croissance*، (بلدك تنتمي إلى العالم) *Ton pays est dans le monde*.

أما عن سايلر، وتاتر، وبرانند وصانعي الأفلام فالتر مارتني الذي أنتج أول أفلام تاتر الطويلة (المبتكنون) *Les Apprentis* فقد جاءوا جميعهم من خارج الحقل السينمائي: فالتار درس الاقتصاد، وسالير درس المسرح، أما برانند فكان مدرّساً، ومارتي عمل صحفياً تدرب في جميع المجالات المثيرة للاهتمام. وكتبت الصحافة السويسرية عن "صانعي الأفلام الشبان" الذين كانت تتراوح أعمارهم بين الرابعة والثلاثين والثالثة والأربعين عاماً في عام ١٩٦٤ الذي تميز ببداية الانطلاقة الجديدة للسينما السويسرية، ولكل منهم فيلم سينمائي يشكل موضوعية بالنسبة له. وقام مارتني ومساعد ريني مارتنز بعمل أفلام

وثائقية عن تعليم المعوقين؛ وتخصص هنري برانديت في مجال الأنثروبولوجيا الوصفية (أفريقيا) والأنثروبولوجيا الاجتماعية (منطقة يورا السويسرية)؛ وتعاون كل من آلان تاتر وكلود جورتا في إطار ثورة "السينما الحرة" التي نشأت في لندن في العمل القصير (وقت طيب) *Nice Time* والذي فاز بلقب "أحسن فيلم تجريبي" في فينسيا، ١٩٧٥ وقدم بورترية سينمائي عن تشسارلز - فريدناند راموز بعد ذلك بأربع سنوات؛ أما الكسندر ج. سايلر فقد لفت الأنظار إليه بفيلمين في مجال الإعلانات، الأول عن صناعة المياحة، والثاني عبارة عن مقطوعة سينمائية ذات طابع مجرد تقريبا (أكثر منها "سويسرية") عن المياه والرياضات المائية، وقد حصل على السعفة الذهبية في كان. وتوضح الحكاية الطريفة التالية طبيعة السينما السويسرية مع الماضي: فبعد حصول سايلر على الجائزة في كان، اتصل لازار وفينكسلر بهذا الوافد الجديد غير أن الأمر أنتهي برمته عند حدود تلك المحادثة الوحيدة. فلم يستطع أن يقر طبيعة موقف سايلر الفني في مجال الإخراج، كما أن سايلر لم يستطع تقبل مناهج فينكسلر القائمة على اتباع خط تجميعي، فقد كان لكل منهما أسبابه المبدئية والعملية: لم يتركا وراءهما بالفعل أي قوة إبداعية في السينما التقليدية

وفي سياق تأمل الماضي، يمكن النظر إلى أعمال هنري برانديت القصيرة التي عرضها في المعرض القومي ١٩٦٤ على أنها قائمة حقيقة بمحتويات الأعمال التسجيلية الحالية للسينما السويسرية الجديدة، بل وأفلامها الروائية الأولى. واستطاع برانديت مستخدما جماليات تسلط الضوء التليفزيونية، أن يلقي ضوءا كاشفا على سويسرا: ذلك البلد الجميل الذي يهب نفسه للسائحين، ومشاكله مع العمال الأجانب، والشيوخ وعدم توافر الإسكان، ومضاربات البورصة؛ كذلك على النزعة الاستهلاكية القائلة للروح، والمشكلات البيئية في حماة الفرح للنمو الاقتصادي؛ وأخيرا إلقاء هذا الضوء الكاشف على قضية عزلة هذا البلد المزدهر المعتد بنفسه. وفي إطار تأمل الماضي - وفي ضوء رفض جموع الناخبين - على سبيل المثال - للانضمام

إلى المنطقة المالية الأوروبية أو إلى الأمم المتحدة - فأن هذا الرفض العنيد يحمل دلالة خاصة.

وكانت أفلام براننت القصيرة بمثابة دعوة مبرمجة للتوصل إلى تفاهم مع سويسرا المعاصرة والإقلاع عن الحرص على الظهور بالبثلة المحافظة التي تحبها السينما السويسرية "القديمة" في أربع من كل خمس حالات. وكانت الأفلام الروائية الطويلة التي قدمها صانعو الأفلام السابق ذكرهم هي التي بشرت ببداية حقبة جديدة.

أما الشيء الذي لم تلاحظه وسائل الإعلام بالفعل، وبدرجة أقل جمهور السينما العريض فهو أن هنري براننت كان أول من قدم الدلائل على أن توصيل المنظور وأي وجهة نظر أمر ممكن، وأن تحقيق ذلك ممكن، إذا صح التعبير على يد شخص واحد. ومن ثم اعتمد على نفسه فكان كاتب السيناريو، والمخرج، والمصور، ومهندس الصوت، والمحرر، والمنتج - وعن طريق الاستخدام البارح للتجهيزات غير الحديثة ومنها على سبيل المثال كاميرا ١٦ ملممتر التي تعمل أوتوماتيكيا. وبغية إنجاز فيلمه (بدو الشمس، ١٩٥٣) *Les Nomades du Soleil* ومنته ٦٠ دقيقة، ساج في أرجاء النيجر مع بدو البورورو وحيواناتهم وأهدى الفيلم والكتاب الذي كتبه إلى اثنتين من "أصدقائي البدو الذين علماني الكثير عن عالم الفولانسي". وقام أحد هذين الصديقين بإلقاء الكلمات التالية عبر الميكروفون: "أرجو أن تبينوا لأبناء بلدكم أننا نحن أيضا بشر". وفي فيلم (عندما كنا أطفالا، ١٩٦١) *In quand nous étions enfants*، قام بمرافقة تلاميذ مدرسة كاملة ومدرسه خلال أحد الأعيام الدراسية في وديان يورا اللاتية بمنطقة بريفين. ولم يحدث من قبل أن الأفلام السويسرية كانت على هذه الدرجة العالية من التماس مع الواقع بل كان أحيانا تماسا غائيا. إذ كانت الأفلام السويسرية السابقة توجه نفسها دائما على أساس النماذج الأدبية؛ بل أن الأعمال ذات الشعبية اتبعت نفس النهج في مجال التأليف من أجل السينما.

كما لم يكن في وسع كل من آلان تاتر و الكسندر ج. سايلر عندما صنعا أول أعمالهما التسجيلية الكبيرة استخدام أحدث الأجهزة التقنية بإمكانياتها في تحقيق مستويات متزامنة لدرجات الصوت المختلفة. واستخدم كل منهما كاميرات مشوشة واحتاجا إلى قدر كبير من البراعة عندما أصبحا في مواجهة مشكلة تحقيق مستويات متزامنة من الصوت والصورة. ولم يتح أمام تاتر في فيلم (المبتدئون) هذا المجال من حرية الحركة مثلما كان متاحا أمام جاك روزييه، وجان روش، وادجار مورين التي حصل عليها في (وقائع صيف، ١٩٦٠) *Chronique d'un été* في فرنسا. ولم يكن مسموحا له أن يغضب لجنة مقدمي الدعم المالي له الأمر الذي ربما يبين السبب الذي دفعه إلى إيداء رأيه بعيدا عن الكاميرا. غير أنه نجح في التوصل إلى وسيلة للتغلب على ما تحت السطح في فيلم (المبتدئون) سواء في ساعات العمل أو أوقات الفراغ: فقد منح الفرصة للشبان للتعليق على مسرحية (وداعا يا أورشليم) *Adieu Jérusalem* لشارلز بروسست وعلى نحو لا يسفر عن نفسه بوضوح وإن كانت لا تخطئه العين كانت الفكرة الرئيسية لأول أفلام تاتر الروائية تعلن عن نفسها: ضعف الحساسية الوجدانية أثناء فترة الازدهار الاقتصادي.

وكان فيلم (الإيطاليون) *Siamo Italiani* الذي أخرجه الكسندر ج. سايلر والمصور روب جنات ويون كوفاتش زوجة سايلر (التي قامت بالتحريض السينمائي)، أكثر المحاولات مباشرة للتواصل مع الحقبة الحاضرة، وأكثرها إقناعا في الوقت نفسه. فلا شيء هنا يذكرنا بالعالم المزري لأفلام البرجوازية الصغيرة التي عفا عليها الدهر. ويعتبر فيلم (الإيطاليون) نقطة الارتكاز في التوجه الجنري الجديد الذي تصدى أخيرا للواقع الاجتماعي والسياسي في سويسرا، من أجل التحرر من الأساطير أو على الأقل من أجل التساؤل عما إذا كانت هناك روابط موضوعية تربط بين السويسريين أم لا.

والواقع أنه لم يكن من الممكن التفكير في التمهيد لهذا العمل التسجيلي الروائي الذي يستغرق (٨٦ دقيقة) من قبل: وبعد أن تحرر

المخرجون على يد "الموجات الجديدة" المتنوعة في الأفلام التسجيلية والروائية، ولجهوا الواقع بأنفسهم وواقع صناعة الفيلم دون اللجوء إلى نماذج أو أساليب تقليدية. ولم تعد صورة الإيطاليون في سويسرا مختزلة في صورة بئاع الكستناء خفيف الظل بصحبة ابنته الجميلة، كما حدث في الدراما الأسرية لكورت فروه. إذ أن عدد الإيطاليين الآن هو: "أكثر من نصف مليون إيطالي يعيشون ويعملون في سويسرا. وقد نظر إليهم بوصفهم يمثلون "مشكلة" ويحتاج الاقتصاد المعتمد على العمالة الكبيرة إلى عملهم - غير أن أمة صغيرة تتميز بطابع قومي معتد بذاته لا ترى فيهم إلا أعدادا كبيرة غريبة عنها. ولقد نوقش وجود الإيطاليين، من حيث انهم يمثلون "مشكلة" أما النظر إليهم من حيث أنهم كائنات بشرية فهذا أمر لم يتم حتى الآن".

ويرى المخرجون أن الشيء الهام اليوم لا يتمثل في عمل قصة مثيرة وإنما في تناول أشياء الحياة اليومية البسيطة. ومن ثم لم يقوموا بتعليق مشكلة تعزيز عملية الاستيعاب ومقاومة الاندماج على شماعة عدد من الصيغ المصطنعة. فقد قاموا بجمع مادتهم بأكبر قدر ممكن من المرونة، ومن ثم وجهوها في مسار مختلف: فالحياة اليومية تعبر عن نفسها من خلال الصور والأحوال كما أن ما قاله الناس خلال المقابلات يوضح هذه الطبيعة للحياة اليومية. وقد رفض المخرجون فكرة "المقابلة التحليلية" الطويلة التي تفضلها "سينما الحقيقة" الفرنسية، ليس فقط على أسس تقنية وإنما أيضا لأسباب تتعلق بأسس الانفتاح. ويقول سايهر في المادة المكتوبة المصاحبة للفيلم: ولم يظهر المتحدثون والذين أجريت معهم المقابلات على الشاشة إلا بشكل استثنائي، وهم يذكروننا بحقيقة أن الأحداث التي ليست لها قيمة كبيرة في الحياة اليومية، هي أيضا، أحداث ملموسة يصنعها الأفراد ويعانون منها. وفي نفس هذا السياق أعلن سايهر، هو وزملاؤه أنهم يرون في التعليم الذاتي ميزة لا عيبا لأن ذلك ينأى بهم عن الحلول النمطية وعيوب الروتين.

وقد أصبح تعبير "السينما الجديدة" تعبيرا شائع الاستخدام. وأوضح سايلر - لنفسه ولقرائه - في عموده السينمائي الثابت في مجلة العالم في أسبوع الأسبوعية أين، وكيف، ولماذا حررت السينما نفسها سواء في أوروبا والولايات المتحدة من أسر الدراما المسرحية البابليوني، ولماذا كان لزاما عليها أن تفعل ذلك. "فالسینما الجديدة تحيا بالتفكير في طبيعة ما تنتجـه وعما تنتجـه وهو ما أدركت أنه مجرد عملية خداع ذاتي ... فهي تقتصر إلى وسائل الوصول إلى العالم بوصفها موضوعا طالما أنها لم تفترض وتستسلم بأنها هي ذاتها كانت موضوعا لذاتها، أي وضعت ذاتها في مواجهة ذاتها.

ومن الوارد أن يكون كل من الكسندر ج. سايلر وآلان تانر هما الممثلان الرئيسيان للذان تحملا مسؤولية تحرير هذه السينما من أعبائها غير أن الندوة السنوية الأولى للسينما الجديدة التي نظمها مدينة سولوتورن في ١٩٦٦، أوضحت أن المخرجين الخمسة السابق ذكرهم - الذين كونوا اتحاد مبدعي السينما السويسرية في ١٩٦٢ - لم يكونوا الوحيدين الذين هيئوا الأساس الجديد. والواقع أن القطيعة التي حدثت مع الماضي والتي شهدها المجتمع علم ١٩٦٨ كانت قد امتدت إلى السينما أيضا.

وفي أواخر عام ١٩٦٢ مررت الكونفدرالية السويسرية قانونا يتعلق بالسينما يزيد من الدعم المالي المتواضع الذي كان يقدم لها. غير أن الميزانية الفيدرالية الصغيرة المخصصة لهذا الغرض لم تكن هي السبب في انطلاق عملية إعادة توجيه السينما؛ فقد كانت من الضالّة بحيث لا تسمح بدعم العملية التي استمرت بفضل جهود الأفراد (الذين أثروا استخدام ضمير الجمع "نحن" الأمر الذي يبين أنهم سرعان ما نظروا إلى أنفسهم بوصفهم حركة ذات مستقبل). وقد واجهت جميع الأفلام السويسرية صعوبات في الحصول على الدعم المالي اللازم لها بل أحيانا كان الحصول عليه يصل إلى درجة الاستحالة - وما يزال الأمر كذلك (أو على ما هو عليه). وقد أدى هذا الوضع الخاص - إلى سوق داخلية صغيرة ودعم حكومي شديد التواضع،

وممولين يخشون المخاطرة - بالمرجحين والمخرجين المنتجين والمنتجين إلى السعي وراء فرص الإنتاج الدولي المشترك. ومع نهاية القرن الأول للسينما أصبح كل فيلم مستقل يعرض على الشاشة الكبيرة يعتمد بالفعل على مساهمة (والتي تتطوي على أخذ رغباتهم في الاعتبار) الشركاء الدوليين. وأدى هذا الوضع إلى ميزة بشكل لا يمكن الإفلات منه تتمثل في قدر أكبر من الانفتاح على العالم وعيب يتمثل في تعريض "الخصوصية الفردية لسويسرا" للمخاطر. ومنذ السبعينات أصبحت صناعة السينما في سويسرا في حاجة أكثر وأكثر إلى تحقيق التوازن بين العالم الخارجي وهويتها أي في حاجة إلى اكتساب مهارة السير على الحبال.

ومع ذلك ، دعونا نعد إلى الخطوات الأولى المقدمة للخروج من الأنماط العتيقة وبيئة الأقاليم إلى الانفتاح: أي إلى السنوات التي سبقت الاختراق الذي تحقق على يد آلان تاتر بفيلمه (شارل، هل حي أم ميت؟) *Charles mort ou vif?*

الفصل الخامس : "السينما السويسرية الجديدة" فردية ومنفتحة

أنشأت سويسرا قطاعا سينمائيا متكاملا خلال ما يقرب من عشر سنوات يشمل : الأفلام الوثائقية سواء القصيرة أو الطويلة، والأفلام التجريبية، والأفلام الروائية ذات الميزانيات المحدودة، وكل ما هو ضروري لتكاليف الإنتاج السنوي لفيلم ذي طابع هوليودي في إطار ميزانية محدودة . وكانت تكلفة أول الأفلام الروائية للمخرج ميشيل سوتيه الذي تعود أصوله إلى جنيف أقل كثيرا مما يكفي لإنتاج عمل سينمائي . ولم يكن من الممكن ظهور كل أعمال السنوات العشر الأولى بعد فيلم "سنة صفر" لولا التوضيحات الضخمة التي قدمها صانعو تلك الأعمال. ورغم أن هذا الاستغلال للذات يصدر عن إحساس قوي بالوعي الذاتي السياسي – الثقافي فإنه قد مورس ، بطبيعة الحال، انطلاقا أيضا من رؤية تتسم بالثقة في المستقبل في المجال الاقتصادي.

ولم تكن عملية التحرر من الأعباء ناتجة فقط عن الخصوصية السويسرية المتمثلة في التجاوز الهادئ "سينما الأباء". كما إنه لا يمكن تحديد سبب واحد فقط لانسحاب النزعة التقليدية غير الجزئية وتوجيهها نحو القطاع التجاري ، بأفلام ذات صلة بالصناعة والبنوك ، والتجارة ، والسياحة ، والسلطات الحكومية حيث يمكن الحصول على قدر معقول من الأموال المتوافرة بسعر فائدة ضئيل يمكن كسبه خلال سنوات الازدهار الاقتصادي المستمر (بتعبير آخر حتى عام ١٩٧٥) . كما جاء الزخم من الأوضاع السياسية علي مستوى العالم والوجوه المختلفة للاستعمار، وكثير من حركات التحرر والاستقلال ، التي كانت تمثل كذلك حافزا للتجديد في كثير من الدول حديثة العهد بالسينما .

وكانت معظم الأفلام التي يجري عرضها في سويسرا في منتصف الستينيات أفلاما مستوردة ؛ وغطت الأفلام الأمريكية نحو ٧٠% من إقبال جمهور السينما عليها . وفي حين قبل الجيل السابق ، جيل الحرب ، بهذا

الوضع حتى أن - لآزار فخصلر حاول أن يحصل على نصيب من تأثير الوسائل الإعلام التي كانت تمد العالم بالأفلام - فأن الجيل التالي ، جيل حوب فيتنام ، بدأ في الدفاع عن نفسه مستخدماً في ذلك الوسائل المتواضعة التي يمتلكها . وقد نظر الممثلون المتسيسون لهذا الجيل إلى أنفسهم بوصفهم حزيبين يتمتعون بقدر أكبر من الفعالية في بيئتهم الطبيعية مما يتمتع به غيرهم ؛ وكانوا يعتقدون الآمال على مساندة أولئك الذين لديهم المعرفة والمتسمين سياسيا بالوعي . بل أنهم تبينوا خطاب تشي جيفارا المعروف بـ "تريكونت" (١٩٦٣) ، ومونولوج جان لوك جودار في الفيلم الأومنيبي (بعيدا عن فيتنام ، ١٩٦٦) *Loin du Vietnam* وبيان جودار إلى (المرأة الصينية ، ١٩٦٧) *La Chinoise* والذي طالب فيه بأنه "يجب علينا في حدود مستوانا المتواضع أن نزرع ، أيضا ، أكثر من فيتنام واحدة ، أثنتين أو ثلاثة ، في قلب إمبراطورية هوليود المرعبة - مدينة السينما - وموسفيلم *Mosfilm* - وبائينود *Pinewood* ألخ." واستلهم البعض الآخر أدواره من السينما الأمريكية الجديدة وثقافة الهيز . غير أن آخرين كانوا يرون ببساطة أن التجديد يجب أن تتاح له الفرصة في وسائل الإعلام مثلما أتاحت له الفرصة في مجال الصناعة .

وبفضل إنجازات الرواد في إيطاليا ، وإنجلترا ، وفرنسا أصبحت السينما الأوربية مجالا متحررا من القيود مرة أخرى . وبدأت نوعية جديدة من المشاهدين المسلحة بالمعرفة الجيدة والمتمتعة بالحس النقدي تظهر في كل مكان . كما تم تقويض وتعرية لغة السينما الاستهلاكية المنمقة التي كانت تنفق في أصغر التفاصيل . وكما كان سائدا في العشرينيات ، غير أنه على نطاق أكثر اتساعا هذه المرة ، أصبحت السينما التي طرحت التساؤلات حول الوسائل التي تستخدمها والتأثير الذي تحدثه أداة للمفكرين تظهر على الشاشة الكبيرة . وفي فرنسا كان في وسع الأفلام ذات الميزات المحدودة أن تحظى على أقل تقدير بالاعتراف بها؛ الأمر الذي أثار اهتماما دوليا بنشأتها . وبدت السينما

وكأنها مجال متحرر من القيود ، والطريق السريع "للمصعود" نحو عالم الشهرة. وفي واقع الأمر ، كان الأمر كذلك بالنسبة للصحافة التي سارت في نفس الاتجاه ؛ وفضلا عن ذلك، فلم يحدث أبدا أن شوهد مثل هذا التكاثر بين نقاد السينما مثلما شوهد خلال تلك الفترة التي سقطت فيها التقاليد الصارمة وأصبحت فيها السينما مجالا له أصوله وقواعده .

وبالنظر إلى أن مستوي الدراية الفنية كان منخفضا وإن الاستثناء الوحيد لذلك هو المحرر جورج جاثيت، المتقن لقواعدها- كانت سويسرا دولة متخلفة سينمائية* ولم يكن أمام صناع الأفلام الجدد "سينما نوعية" متجسدة للارتقاء بها؛ بل كان عليهم أن يبتكروا هذه السينما عبر مسارهم الفني مرة أخرى. غير أن ذلك لم يجنبهم الصراع مع المتشددين في اتباع القواعد، تلك التي كان يحرص على اتباعها بالتحديد مالكو السينما وكثير من الأفلام المتمتعة بالإقبال الجماهيري المستمر. بالإضافة إلى أن تكيفهم الفني كان مقصورا فقط على الأشكال التقليدية. وكما كتب آلان تاتر ذات مرة : "تعتبر السينما غلاما صغيرا والتلفزيون هو العمة العجوز وليس العكس" .

ولما كان التلفزيون (ولا يزال) المنتج الوحيد المستمر للأفلام، فأن صناع الأفلام الجدد كان عليهم أن يعثروا على صيغة توافقية. ولم يكن الموقف في المناطق الثلاثة للثلاث التلفزيوني متطابقا - سويسرا الناطقة بالفرنسية وتيانشينو ، والإقليم الألماني - وإقليم ريتو - روماني ، باستوديوهاتها في جنيف ، ولوجانو ، وزيورخ - وتخصصت كل قناة من القنوات الثلاث في تغطية مجال معين طبقا لاتفاقيات مشتركة مبرمة بينهما ، فاتجهت زيورخ نحو الإنتاج في الاستوديوهات ، أما لوجانو فقد تولت جانب التقرير (الإلكتروني) ، وركزت جنيف على الحقل السينمائي. وهكذا أصبح أستوديو جنيف وحده هو المهتم بالفعل بصناع السينما الجدد. وفي الفترة ١٩٦٤ و ١٩٦٩ عمل كل من آلان تاتر وكلود جورتا بشكل منظم - بمجرد تحررها تدريجيا - لصالح البرامج السينمائية



فيلم (نحن سكان الجبال، أليس من الأجدر توجيه اللوم لنا لكوننا هنا؟) إخراج فريدي مومويسر ١٩٧٤. يقوم الفيلم على ثلاث حركات موسيقية تصور أوضاع الاقتصاد الجبلي التقليدية: لاحتفاله بأرضه كما هي، والغزو الصناعي، والتهديم. ولا يفيد الفيلم نفسه بالمواد الاقتصادية؛ أنه يطلق شراره على نطاق واسع وأصداً — يلفاع شعري حزين — التخلي عن الاستمتاع بالجبال، وهي العملية التي تظفر إليها لا يوصفها عملية تحريرية وإنما يوصفها تهديداً للهوية المتجذرة تاريخياً.



قارات بدون تأشيرة" *Continents sans visa* ، "الأزمنة الحالية" *Temps présent* و "اليوم" *Aujourd'hui* ، التي شاركت أحيانا شبكة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية في إنتاجها. ولم تكال محاولة فالتر مارتني لاستهلال برنامج مشابه في زيورخ حيث كان مسؤولا في فترة ما عن شراء الأقلام ، بالنجاح. ولم تستطع لوجانو، ذات النصب الأصغر من المشاهدين على المستوى القومي، وبالتالي ذات النصب الأصغر من الميزانية الحفاظ على مستوى مناظر للثقاتين الآخرين. والواقع أنه يمكن التمييز بين التيارات الثلاثة إلى يومنا هذا .

كانت الدقة والعمق : هما الفضيلتان الرئيسيتان للأفلام التسجيلية للقطاع السويسري الناطق بالألمانية. وفي عام ١٩٦٦ قدم كل من فالتر مارتني وشريكه ريتي مارتنز مزيدا من الدلائل على جدهما وصلابتهما في فيلمهما: (أورسولا أو حياة بلا جدوى) *Ursula oder das unverte*. وقبل ذلك بثلاثة عشر عاما كانا قد أخرجا أول أعمالهما القصيرة عن أو بالأحرى مع الأطفال المعوقين (اللعبة الأول لعيد الميلاد) *Krippenspiel I*. والآن يعرضان فيلمًا طويلا يتتبع حياة وعمل أورسولا التي تعاني من كثير من الإعاقة والشخص الحنون المكلف بعلاجها . واستغرق الأمر منهما ثماني سنوات لأنهما ، بسبب نقص الأموال اللازمة ، اضطرا إلى التوقف عن العمل أكثر من مرة. إن فيلم "أورسولا" وأصدقائها الصم - البكم ، والخطوات الصغيرة المستمرة الممتدة من الشعور إلى التعرف ، والعدد المحدود من حالات النجاح والفشل : فيلم يبحث المشاهدين على تأمل حياتهم وخبراتهم الخاصة ، ولا يزال معروضا بعد مرور عدة عقود بعد استكمالها . لقد وجه مخرجا هذا الفيلم، أورسولا وأصدقائها، ببراعة من خلال الاتجاه التعليمي البريختي إلى فهم جديد أكثر سخاء للحياة . ويسلم المشاهدون بقسوة عمل القائمين بالرعاية والمعالجين ليس

بوصفه اقتحاماً لما لا جدوى من وراءه بل بوصفه عملاً مثالياً يجري تحقيقه كاملاً .

ولم يكن من المتصور ، ولا يزال ، أن يكون من شأن صناعة الصورة التليفزيونية إنتاج أفلام تسجيلية على نفس القدر من الكثافة والشكل التصميمي مع تلك الأعمال التي قدمتها السينما السويسرية الجديدة في عهدها الأول . فليس في وسع أي شبكة في العالم أن تملك الطاقم الفني والموارد الكافية لفترات طويلة من التصوير بالإضافة إلى عمليات التأجيل للوصول إلى مفاهيم منهجية على طاولة التحرير . وفي حين كان كل من جورنا وتانر يمارسان عمل الريبورتاج الفكري في جنيف ، ويبقيان دائماً داخل هياكل وقيود النمق ، كان صناع الفيلم التسجيلي في القطاع السويسري - الألماني عازمين على استحداث بنية أساسية وثقافية جديدة . ولفترة ليست بالقصيرة ، أثبتت صناعة التليفزيون عدم قدرتها على مجرد فهم الإستراتيجيات المتباعدة للسينما التسجيلية الحرة ، وضيعت فرصتها في إمكانية التعاون المثمر . وقد اتخذ الموقف بعداً متطرفاً بما فيه الكافية بالنسبة لـ "عمال المصانع" المعنيين الذين شعروا بضرورة الحذر من مواقف "الفنانين" البخلاء .

ولم يكن من باب الصدفة أن وجهت السينما التسجيلية المستقلة اهتماماً صوب الضعفاء والمغبونين . فقد كان الاقتصاد السويسري يمر بتجربة ازدهار اقتصادي غير مسبوق ؛ وكانت "مواصلة السعادة" (هنري برانديت) تعلن مزاعمها على ضحايا تلك التجربة وتدفع بهم بعيداً عن مركزها . وأياً ما كان الشخص الذي لا ينتج أشياء لها قيمة قابلة للحصر فهو يصبح شخصاً لا قيمة له . وكان العنوان الفرعي لفيلم "أورسولا" الذي أخرجه فالتر مارتري وريني مارتنز ينطوي ، في هذا السياق ، على دلالة خاصة .

أما عن أبطال الأفلام التسجيلية الجديدة فقد كانوا من الأطفال ، والمعوقين ، والعمال المهاجرين ، والمسجونين بأحكام قضائية ، ومدمني

الخمور ، والمهريين ، والأمهات ذوات الأولام غير الشرعيين ، وأطفالهن ، والذين بلا مأوى لهم ، والفلاحين ، وأصحاب المهن المندثرة ، وكل صغار السن بكافة أشكالهم ، والذين عوقبوا لأسباب تتعلق بمعتقداتهم السياسية والفنانين . وكان عنوان الفيلم الذي ظهر مبكرا لمارتي وميرتنز هو (في ظلال الثروة) *Im Schatten des Wohlstands* . ولقد سنحت الفرصة لهؤلاء الذين ساعدوا في دفع ثمن هذا الازدهار الجديد وكانوا بعيدا في إيطاليا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية لكي نراهم ونسمع أصواتهم . أما عبارة "سويسرا تنتمي إلى العالم" (نقد أوردها هنري برانندت في عمل من أعماله القصيرة ١٩٦٤). وعندما التقى صانعو الأفلام بهذه الشرائح الهامشية في المجتمع ، لم يكتفوا بذلك إذ أنهم التقوا أيضا مع أخوة هؤلاء وأخواتهم لا من أجل التضامن معهم فحسب بل من أجل التوحد معهم كذلك. لقد كان هناك الكثير من أوجه التشابه بين صانعي الأفلام والمزارعين الجبلين، غير أن البلد لم يلاحظ إن الفلاحين بحاجة إلى مزيد من الدعم إذا لم تمت محاصيلهم بفعل الجفاف .

وكان عدد الأعمال الوثائقية التي غطت مجالات واسعة من لا شيء في تلك السنوات العشر الأولى مصدرا للإعجاب : (مسابقة الموسيقى ، ١٩٦٧) *Musikwettbewerb* إخراج الكسندر سايلر ، و(الشغب ، ١٩٧٠) *Braccia si-* إخراج يورج هاسلر ، و(عمال نعم- بشر لا، ١٩٧٠) *uomini no* إخراج بيتر امان ورينيه بوري ، و(بانانيرا المحررة ، ١٩٧١) *Bananera libertad* إخراج بيتر فون جونتن ، و(طاحونة ديفيلري الواقعة في كي، ١٩٧١) *Le Moulin de Develey sis a la Quielle* إخراج كلود شامبيون ، و(الأطفال الخضر، ١٩٧١) *Die grünen Kinder* إخراج كورت جلور ، و(استمتع بحياتك، ١٩٧٣) *Freut euch des lebens* إخراج رومان هولتشتاين و(سويسريون في الحرب الأهلية الأسبانية، ١٩٧٣) *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg* إخراج ريتشارد ديندو ؛ (ليه.اس.عندي تليفون)



فيلم (أرسولا أو حياة بلا جدوى) إخراج ريني ميرتetz وفلتر مارتى، ١٩٦٦. وفي إطار الدور الذي يحدده المعالج ميمي شيلاتور بصبر لا ينفد، يرافق المخرجان أرسولا للصغيرة، تلك الطفلة الصغيرة المعاقة في أكثر من مجال، مسجلين للخطوات الصغيرة التي تخطوها إلى الأمام والصعاب التي تولجها. فالحياة ليست أبداً 'بلا جدوى' فيها تعامل فقط بالقطاعات مختلفة ولا شيء غير ذلك، ويضفي التعليل البريختي المصاحب للصورة أبعاداً صعبة عليها. وقد حظي الفيلم الذي عرض في كل مكان حتى في أقصى القرى النائية بنجاح كبير في سويسرا.

Die letzten (الملجأ الأخير لنساج الشرائط) *A.S. j'ai le téléphone* (كذاب ذات مرة أو تنسنة فيكتور) *Wer einmal lügt* *oder Victor und die Erziehung* (نحن سكان الجبال، لا يجب توجيه اللوم لنا لكوننا هنا؟) *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht* *schuld, dass wir da sind* (١٩٧٤)، والعالم الذي سنعرض له فيما بعد. كما يمكن حصر المزيد من الأفلام التسجيلية الروائية، بالإضافة أيضاً إلى عدد من الأفلام القصيرة والمتوسطة. وتتميز بأهمية خاصة أفلام بورتريهات الفنانين - السردية التي أخرجهما فريدي م. مورر الذي قدمته غرابته الفوضوية ومزاجه الحكيم منذ فيلمه

(المسال، باسيفيك) Pazifik ١٩٦٥ تحديا دائما ومؤازرة مستمرة للحلول الابتكارية التجريبية المنهجية.

ويجسد فيلم (المسال) اتجاهها هاما إلى أقصى حد في تجديد السينما في سويسرا : أي الأفلام التجريبية ، والتي رأي أيضا مهرجان السينما في سولوتورن أنها تشكل بلا جدال سمة من سمات الشكل الجيد للسينما الوطنية . وقد ذهبت بالفعل مجموعة من دارسي التصوير من مدرسة زيورخ للتصميم إلى بلجيكا لحضور المهرجان السينمائي التجريبي الأول في نوك-لو-زوت. وبرزت في المهرجان الثاني (١٩٦٨) أعمال هانز ياكوب سبيير ، وجويد وهاس وجورج رادتوفيكس وديتير ماير وفيرنر فون مونتنيشر وهانز هيلموت كلاوس شونهر إلى جانب الأفلام التي أنتجتها السينما الأمريكية الجديدة ، والتي جذبت الانتباه في سويسرا من خلال أندية السينما ، ومدارس السينما وأفلام ومؤسسة Filmzirkus التي أسسها هانز ياكوب سبيير .

كما كان بعض المخرجين اللاحقين للأفلام القابلة للبرواج التجاري التي يجري توزيعها عبر القنوات الطبيعية قد بدءوا نشاطهم في الحقل التجريبي . ولما كانوا في خصومة جنسية مع التقاليد ، فقد جددوا السينما مفضلين أن يتخذوا من الفنون البصرية أو الموسيقى نقطة مرجعية لهم . وعاد البعض منهم ، بعد المرور بمرحلة فوضوية - فلا اله ولا معلم ! إلى نماذج أكثر تقليدية ، أما البعض الآخر فقد رفض أن ينصاع للضغوط المطالبة بمراعاة القواعد التي كانت قوية لاسيما في مجال صناعة السينما (والفيلم التليفزيوني) ، مفضلين الاتجاه إلى مجال مختلف تماما . كما كان هناك ، على سبيل المثال ، "الطفل المعجزة" ريتو اندريا سافولديلي ، أو الفنان ديتير ماير المنتشر في عدد من وسائل الإعلام والذي كان مشهورا بوصفه عضو مجموعة البوب ؛ ولكونه منفتحا على آخر تطورات التكنولوجيا الإلكترونية، وكان له أيضا تأثيرا على جيل الفيديو والكمبيوتر .

ولا ينبغي التقليل من أهمية تأثير التجريبيين على السينما السوفيسرية الجديدة : فيقدر ما كانت تجاربهم الجذرية حاضرة في السوق السينمائي (ويعود الفضل في ذلك جزئيا إلى نظامهم التوزيعي)، بقدر ما كانت أصالة مثل تلك الأفلام السياسية تقلس بمدى استقلالهم الحازم ، وقبول أقوى داعميهم التحدي المتمثل في ذلك الاتجاه للتجديد .

ونجح الكسندر سايلر في الوصول إلى إحدى القنوات التلفزيونية الثقافية الإقليمية للناطقة بالألمانية من خلال فيلم (الإيطاليون) *Siamo Italiani*. ثم أعقب ذلك فيلمه القصير (الامتزاج) *Mixtuven*. ونجح مرة أخرى في عام ١٩٦٧ في بلورة مادة غنية - صورتها ثلاث كاميرات في المسابقة الدولية للموسيقى في جنيف ١٩٦٦ - في شكل صورة للفن من حيث هو صناعة كانت أحيانا ساخرة وأحيانا مفزعة (مناقسة موسيقية، ١٩٦٧) *Musikwettbewerb* إلى جانب تحرير وظيفي قام به (جون كوفاتش) اتسم بسلاسة تدعو إلى الإعجاب بالفعل الأمر الذي شكل مساهمة رئيسية في أحداث التأثير العام . وبدون أي تعليق ، أصبح الفيلم مرآة المجتمع ؛ حيث بلغت الترجمة ، ولوحة التجريد مستوى رفيعا. وفي بداية الكتابة تحولت سطور التقرير إلى مقالة ناجحة عن الضغوط والتبادل الدولي من ناحية والاختيار والإكراه من ناحية أخرى . وكان الفيلم نموذجا توضيحيا لاستراتيجيات "مخرجي الإبصار والإنصات" .

واتخذ عدد آخر من صناع الأفلام خطوات أكثر إثارة للجدل من خلال إقامة تضاد بين النظرية والتطبيق : ومثال على ذلك ، المعنى الضيق للقانون في مواجهة البيانات التي يدلي بها الناس الذين دخلوا من قبل في سوابقات قانونية في الفيلم الأول لماركوس ايمهوف (رونو، ١٩٦٨) *Rondo*، الذي يدور حول نظام السجن ؛ أو فيلم (أورميسيس ١٩٦٨) *Ormenis* ، الذي يدور عن الجدل العقيم المثار بشأن الفرسان السوفيسريين. أو فوق ذلك

المزارعون الجبليون الذين تغطيهم رداء الأسطورة في مواجهة نظرة الحياة الحقيقية والسوسولوجية (بستانيو الحقول ، ١٩٦٩) *Landschaftsgartner* إخراج كورت جلور، أو كلمة ضد أخرى، والبيانات في مواجهة الصور فسي تقرير يورج هسلر المثير للجدل عن أحداث الشغب في ميونيخ التي أطلق عليها شغب جلوبوس - ذلك الفيلم الذي ينتهي بتأييد واضح للسياس الجديد الذي ظهر في فترة ما بعد ١٩٦٨ .

وعلى مدى فترة تناهز خمس سنوات ، تواجدت التجريبية الفوضوية والتأليف الدرامي والسرد الخاص بالتحقيقات جنبا إلى جنب ؛ كما أصبحت اليد العليا للمؤثرات البصرية التي تطرح تساؤلاتها حول الواقع حيث تكشف الأعمال الوثائقية عن كل من العالم وأساليب تلك الأفلام الخاصة في التسجيل . وفي حين أن التطور وسيل الحصول على أدوات جديدة (كاميرات بلا تشويش، والإضاءة، والتسجيلات الصوتية المترامنة كوارتز) كان عنصر من العناصر، كان هناك عنصر إضافي آخر ألا وهو : أن بعض الأشكال الثقافية التي تولدت من تمرد ١٩٦٨ وقابلت ردود أفعال عنيفة من مواطنين يشعرون بالخطر، وضعها التليفزيون ضمن نطاق المحرمات وأصبحت موضوعا لحملات صحفية بل ولمناقشات برلمانية .

وشهد "العام العاشر" عام ١٩٧٤ بلا أدنى شك القمة الأولى للسينما الوثائقية المستقلة الجديدة ، إلى جانب الأعداد المدهش للموضوعات والأساليب والميل للتجديد والأفكار : أفلام *بيفز يرسين* و*ادوارد فينجر* (آخر ساعي بريد من بلادي) *Die letzten heimgesamter* و*عمال مناجم بريستا* *Les mineurs de la presta* ، إخراج تاتين ، وفيلم مجموعة صناعة الفيلم الفرنسية السويسرية ، هانز أولريش شلميف (أيه.اس. لدي تليفون) *A.S. j'ai le téléphone* ، وفيلم (من يكذب للمرة الأولى) *Wer einmal lügt* *لكوفاتش* ، وفيلم *فيكي هيرمان* (مطلوب:عمال) *Cerchiamo per sabato operai* ، وفيلم

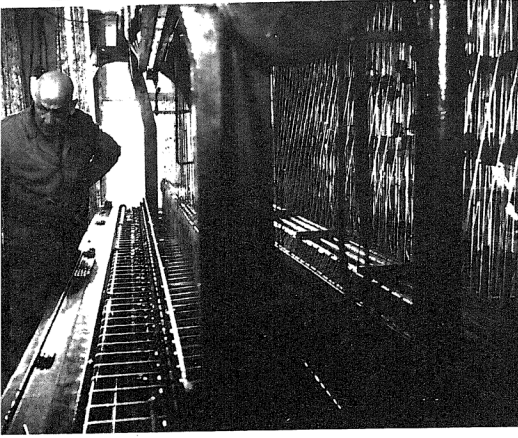
ريتشارد ديندو (سويسريون في الحرب الأهلية الأسبانية) *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg* وفيلم كريستيان شوشر (أطفال فورنا) *Die Kinder von Forna* ، أخيرا ، فيلم فريدي مورر (نحن سكان الجبال) *Wir Bergler in den Bergen* (وقع الاختيار من قائمة طويلة لا يسمح المجال هنا بنقلها كما هي). وليس من المبالغة في شئ القول أن هذا الكم الكبير ليس له نظير في أي بلد أوروبي آخر.

ولم يكن كريستيان شوشر رجلا يخل من كونه من الأقاليم أو من جريزون. وربما عمل مخرجون آخرون بالفضل الأجهزة - فقد أبتكر مورر مجموعة أدوات خاصة خفيفة الوزن تكون برقيقته في تنقله إلى أبعد الحقول الجبلية أو عبوره من أضيق المداخل ؛ كما أبتكر جون كوفاتش نظام للتحرير مركب بمستويات متنوعة للصوت والصورة. ومع ذلك ، فكريستيان شوشر مازال يحمل كاميرته العتيقة - التي ورثها عن والده . وكان والده قد صنع أفلاما للسينما الخاصة به عن الجبال في بونتريسينا - فوق كتفه أو يثبتها على حامل ثلاثي. وكان يفتخر بداب حيلة جديدة لكي يحقق مستوى صوتيا معتدلا ومقبولا لقصته الشاعرية الموسمية التي تدور في قرية جبلية في جريزون ، حيث تقوم المدرسة المحلية الأساسية بتعليم دروس الحياة ... دروسا للعقل والقلب . وكانت الأدوات التقنية البدائية لشوشر ، من الناحية العملية ، نفس الأدوات التي استخدمها هنري برانديت قبل ذلك بخمسة عشر عاما في فيلمه *Quand nous étions petits enfants* (عندما كنا أطفالا صغارا).

وخلال تلك المرحلة من التطور ، سيطر الانفتاح والتعايش الحميم للبراعة الفائقة والخطوات البدائية. ولم يفشل سوى الجمهور ، بما في ذلك أيضا نقاد السينما في فهم هذا التسامح ، وأن هذا التزامن بين المستويات المتنوعة للقدرة والمهارة كان أفضل مناخ إنتاجي ممكن لأنه كان أكثر الأجواء تحررا من التوتر. وبعد مرحلة قصيرة من العداء للنزعة التسلطية. والتي

وصل التسامح خلالها إلى ذروته ، بدأت المعايير مرة أخرى في التسلل عبر الأبواب الخلفية. وكان هذا مما يمكن ملاحظته على نحو خاص عندما وصلت هذه المعايير إلى هيئة دعم الأفلام الفيدرالية المصابة بالعجز المالي ، والتي ركزت مواردها في إطار طموحها لتحقيق أعلى مستوى من الإنتاج الثقافي الممكن ، على دعم "الأشياء المؤكدة" (أي ما كانت دلالة هذه الأشياء المؤكدة).

وكان فيلم (آخر ساعي بريد من بلادي) *Die letzten heimposamenter* اللقمة المضينة لسلسلة طويلة من الأفلام الانتوغرافية التي تدور حول المهن المندثرة حيث كان الاتحاد السويسري للأنثروبولوجيا الاجتماعية قد أستهلها. وكان بول هوجر المتخصص في الحياة الشعبية الأوروبية الذي سلم بالقوة الساكنة للدقة الوثائقية الجديدة، وفراسة المحبة والزمن الفعلي للتركيز الدرامي، يجري مسحاً على أفلام أفضل صانعي الأفلام التسجيلية . وكانت الميزانيات المرصودة لهذا العمل غاية في التواضع لدرجة أن المسألة الخاصة للترزامن الصوتي كانت غير مطروحة. وتقدم خلاصة سلسلة الأفلام الصامتة والتي كان طولها يصل إلى ساعتين في بعض الأحيان شهادة بصرية على الأشكال اليدوية للإنتاج المستمرة في العمل منذ الثورة الصناعية. وبالنظر إلى أن مشروع فيلم عن صناعة الوشاح الحريري في بازل تلك المنطقة الزراعية النائية سابقاً حصل على تمويل أفضل فلان إيف برسرين والدوارد ونجر أصبحا قادرين على تكوين صورة تاريخية - اجتماعية واسعة النطاق. وفي نهاية القرن التاسع عشر ، استطاع ٥٠٠٠ نول حريري تم نصبهم في ورش العمل وغرف معيشة العائلات التي تحيا على تلك الصناعة أن تدر أموالاً أكثر من تلك التي كانت تدرها صناعة الكيمويات المحلية. ولدى حلول موعد انتهاء العمل في الفيلم ، لم يتبق من عدد الأموال المنكورة سوى ٦٠ . ويقوم الفيلم بتتبع تاريخ مدينة يعتمد وجودها على أوضاع الصناعة في البلد ، مع تقديم وصف دقيق للعمل والمسنين الذين



فيلم (آخر ساعي بريد من بلادي) إخراج ليف يرسين والنوارد وينجر، ١٩٧٣. يلتقي المخرجان، على مدى ساعتين تقريباً، نظرة حب ضيقة على نساجي الحرير القدامى في منطقة بازل الدائرية متعبين نشلة هذه الصناعة وأزماتها وانذارها، وعناد النظام الإقطاعي وثقافة الفقر. ويتغلب المخرجان تاملًا عن نقطة انطلاقهما الاتنوغرافية بالنظر إلى أنهما يرسمان صورة حية للتعبية الاقتصادية والتركيز.

مازالوا يعملون في هذه الحرفة، بالإضافة إلى ذكرياته الخاصة ووثائق تلك الفترة. وانحشرت الأنوال العاملة داخل غرف ضيقة بحيث أصبحت جزءاً منظوراً في بعض الأحيان، وشفهياً أحياناً أخرى تبعاً للسياق الذي توجد فيه. وهناك عدة أفلام تتسم بدقة- أو بتأثير حزين - أكبر حول سقوط المجتمع الزراعي، وتاريخ التقلبات الاقتصادية، والاستغلال وأزمات الهوية التي يفرزها كل ذلك. وما قد يبدأ كوصف دقيق للمهن المندثرة (هناك أيضاً فيلم متوسط الطول عن تقنيات العمل نفسه)، ينتهي كصورة عاكسة للقرن، باستخدام الفيلم فقط كوسيط ويتجنب استخدام أي مصطلحات ماركسية -

سوسيولوجية أو أنثروبولوجية. ويقول ايف يرسين "أن منظوري للموضوع هو تعليلي عليه؛ غير أنني لم أجعله واضحا أثناء عملية التحرير ، ولمسم يحدث مطلقا أنني فعلت ذلك أثناء عمل المقابلات أو أثناء تجميع المادة اللازمة".

كان في وسع فريدي م. مورر أم يقول الشيء نفسه عن (نحن سكان الجبال أليس من الأجدر، توجيه اللوم لنا لكوننا هنا ؟). فهو بنفس القدر وصف واسع النطاق للحقيقة المنظورة "والهدى الذاتي" غير المنظور للمزارعين الجبلين في كانتون أوري ، تلك المنطقة التي تتسم بكونها واحدة من البقايا الأخيرة للهوية الريفية . وكان مورر قد وضع خطط هذا الفيلم في لندن ، حيث كان يعاني من أزمت هوية حادة. ويجسد فيلم (نحن سكان الجبال ...) لمورر مسحا واقعيا ودخولا في عالم ذاته الباطنية. ويتحسس من خلال ثلاث "حركات" الاقتصاد المحفوف بالمخاطر في قلب الصورة الخيالية للذات ، والتشبث بها حتى في ظل العمران السويسري. وإذا ما تحدث أحد سكان المواقع المركزية الصناعية والذين مازالوا في ضواحي المدينة المتسمة بالحركة ، عن سويسرا - في زيارة إلى الولايات المتحدة على سبيل المثال- فسوف يستشهد بالجبال. ويبدو هذا النوع من الحماس المنتشي غريبا بالنسبة لمورير ؛ إذ أنه لا يدفع عين مورير وأذنيه فقط لإدراك تناقضات الوجود في منطقة جبال الألب بل أيضا لإدراك لمناخ تعاليم العصور القديمة والحكمة لا يزال جزءا من نظام الحياة اليومي. لقد تمزقت أواصر الثقافة الشعبية الجبلية، ووقعت في شرك كفاح لا يحقق أمل البقاء على قيد الحياة وهو الشرك الذي يقلص وجودهم إلى حالة صمت؛ ولكن سكان الجبال بقوا على علاقة دينية غامضة بالطبيعة والزمّن وأن كانت غير ذات أثر. ولم يحدث أبدا أن جري سبر سحر جبال الألب يمثل هذا القدر من التكثيف، ولا من المحتمل أن يحدث ذلك ثانية ، مثلما حدث في فيلم مورر الروائي (نيرن الأعالي ، ١٩٨٥)

.Hohenfeuer

وقد أشرت كل من فيلم (آخر ساعي بريد من بلادي) ، (ونحن سكان الجبال) في قدر كبير من المصطلحات التي استخدمت في معالجة الفكرة الرئيسية والأسلوب والهدف. وفي حين أن فيلم ريتشارد ديندو (سويسريون في الحرب الأهلية الأسبانية) وفيلم هانز أولريش أس. (لدي تلفون) مختلفان اختلافا كبيرا من حيث الفكرة الرئيسية ، فأنهما ينتميان إلى نفس أسلوب إعادة البناء الوثائقي أو التأريخ السينمائي. لقد أنقذ شلمبف ذلك الدخيل المتطرف من النسيان: فارمان شولتس يترك الخدمة المدنية لكي يذهب إلى واد جبلي ناء في تيتشينو ويحول معرفته المتركمة إلى "عمل فني كامل". ويقوم ديندو بإعطاء ذاكرة الديمقراطيين السويسريين الذين اندفعوا لمساعدة رفاقهم الأسبان وتسم نفهم بدون محاكمة عندما عادوا إلى سويسرا . ويساند الفيلم بلا تردد الناس الذين عاشوا قناعاتهم بدلا من الخضوع لضغوط التقاليد.

وأخذ كل من جون كوفاتش وفيللي هرمان نفس الموقت السياسي عندما شارك في الأحداث الراهنة . وسرد كوفاتش قصة حياة تتجه نحو الدرك الأسفل، هي "رواية" فيكتور ذلك الصبي الذي ترعرع في منزل. ورغم أعداد الناس الذين لا يمكن حصرهم من ذوي النوايا الحسنة والعقول البسيطة معا - الذين حاولوا مساعدته لكي يتبع الطريق المستقيم ، فإن أفعالهم لم تؤد إلا إلى نتيجة عكسية. ويعرض هيرمان التحقيق في الطريقة اللامبالية التي تعامل بها بلد في قمة الانتعاش الاقتصادي الأجانب وهم قوة من قواها العاملة. إن إنجازات جيل ١٩٦٨ - سواء فيلم (بستاني الحقول) لكورت جلور وفيلم (عن مسألة الإنسان) لهانز ونينا شتورم أو فيلم (أيزيدور هوبر. والغرور) Isidor Huber und die folgen لأورس ومارلير جراف - مهدت الطريق أمام نمط من الأعمال التسجيلية لم يعد يستخدم الصورة والصوت كوسائل إيضاحية للقضايا. أن التقنيات الوثائقية تتحدث الآن لغة جديدة متميزة ورسنية .

الفصل السادس - " لهجتنا العامية ليست أسوأ من أي لهجة عامية أخرى "

نتج التنوع المثير للأعمال التسجيلية السويسرية عن مجموعة من العوامل اتسمت بالحيوية. أولاً: أصبحت الأعمال التسجيلية التي اتخذت شكل الدعاية السينمائية، وسيلة مباشرة لمزيد من المشاركة البرلمانية في العملية السياسية - وكان صناع الفيلم الألمان قد سلخوا، قبل غيرهم، هذا الطريق. ثانياً: إن صورة سويسرا "الخالدة"، التي نشرتها بشكل مفرط السينما السويسرية "القديمة"، لا في سويسرا وحدها، أصبحت في حاجة ضمنية إلى التصحيح. وفضلاً عن ذلك، فقد كانت هناك سوق لهذه الأفلام خارج دور عرض السينما. لاسيما أن إمكانية صناعة الأفلام التسجيلية يمكن أن تقوم بها أطقم عمل صغيرة تماماً أو يقوم بها شخص واحد بمفرده. هناك شيء مؤكد في الأعوام الأولى لتزايد نجاح الأعمال التسجيلية هو: إن الأفلام الروائية الجيدة الصنع "ذات الطابع الحرفي" كانت في وضع شديد الصعوبة في مواجهة الإنتاج "ذي الطابع الصناعي".

واستطاع ميشيل سوتيه في جنيف أن يتغلب على روح اليأس التي سادت بسبب المواجهة بين الإنتاج الحرفي والإنتاج الصناعي. وكان قد أشارك في عدد من الريبورتاجات التليفزيونية - بوصفه كاتب التعليقات الناطقة المصحوبة بالريبورتاجات - ثم تحول بعد ذلك إلى العمل الروائي، وإعداد وكتابة المسرحيات التليفزيونية. فأخرج أولى مسرحياته (الحديث عن ألفيرا) *Apropos d'Elvire* في عام ١٩٦٥، وقدم فيما بعد ذلك بعام مجموعة من المشاهد لأوجين أونيل وفيلمه الروائي الأول (القمر ذو الأنثياب) *La lune avec les dents*، الذي تم إنتاجه بميزانية محدودة للغاية. أما فيلمه الثالث فقد وضعه على ساحة المهرجانات الدولية؛ وعرض فيلمه الرابع (مساحو الأراضي، ١٩٧٢) *Les Arpenteurs* في مهرجان كان، وعلى غرار العديد من الأفلام الفرنسية الأخرى، والأفلام الناطقة بالفرنسية فقد شق طريقه داخل استوديوهات السينما المتطورة في العالم العربي.

تشكل مجموعة أفلام (قمر ذو أنياب)، (*Haschisch*، حشيش)، و(*La pomme*، التفاحة)، و(*Mascha* الأراضي)، مجموعة مذهشة من الأعمال الكوميديّة الساخرة، التي يستغرق عرض كل منها ثمانين دقيقة بالكامل من المشاهد، فيما يمكن أن نطلق عليه القلوب بالألوان المائية. وكان فيلم (الهروب ١٩٧٣) *L'Escapade* ذا وزن أكبر بشكل ما، ويعود ذلك جزئياً إلى استخدام الألوان؛ غير إن سوتيه ظل مستخدماً الألوان المائية بالذات في آخر أفلامه (توقيع من رينارت، ١٩٩٠) *Signe Renart*. ومما يعد غريباً، أن الفيلم التليفزيوني (كوندورسيه، ١٩٨٩) *Condorcet* الذي يقع في جزأين أكثر أفلامه ثراءً. أما بالنسبة للشائنة الكبيرة، فقد أولى اهتماماً للظلال الخفيفة و"الموسيقى الهادئة". وركز بؤرة اهتمامه على الشباب من الجنسين والنقلب الذي يسود علاقتهم سواء بأنفسهم، أو بالعمل، أو بمدنهم أو بعضهم البعض. وكان يكفي مجرد وجود حافظ بسيط لإعادة ترتيب الأوراق. ففي فيلم قمر ذو أنياب، الذي يدور حول متعمر يبلغ من العمر ثلاثين عام، يدفع صديقه إلى التخلي عنه وهو غير قادر على المساومة أو المساعدة، "وتعني العبارة الفرنسية القمر بالأسنان، أنك تريد المستحيل". وفي حين أنه ينبغي في فيلم حشيش لأحد الممثلين أن يقرأ أشعاراً لناظم حكمت في الراديو، إذا به يسمع صرخة راع أناضولي من أستوديو مجاور، فتسيطر عليه رغبة في الاتصال لا يمكن وصفها، بالأماكن البعيدة. فهو وصديقه الميكانيكي، يريدان الهرب إلى الأماكن الواسعة الفسيحة، حتى لو لم يكن يعني ذلك إلا فرنسا. غير أنه يقرر في نهاية المطاف، بعد مواجهة قصيرة مع إحدى الفنانات التي يلتقي بها صدفة إلا يرحل. أما فيلم (التفاحة) فيدور حول امرأة شابة تعود إلى جنيف وإلى بيرير الذي يعمل، مصححاً لبروفات الطباعة، في إحدى الصحف المحليّة، إلا أنه كان شديد الخجل والتردد. ولم يقدم بيرير على "ضم التفاحة" إلى أن ارتبطت المرأة بعلاقة مع أحد الصحفيين بنفس الجريدة، مما حدا به إلى الانتقام انتقاماً طفولياً. وفي فيلم (جيمس أو لا) *James ou pas*، يجد هيكتور سائق التاكسي



فيلم (المبتنون) إخراج ميشيل سوتيه، ١٩٩٧. مزيج رقيق من اللقاءات المتعاقبة تدور حول أجنبي غامض وقصة حب مبهمة بين ليون (جان لوك بيدو) وأليس (ماري دوبوا). وتسفر دائما أحداث عادية ومعاكسة عن انعطافات جديدة لا تقا أن تتحول إلى دراما. أن لمسة سوتيه الشعرية وتجسب تقنيات الأسود والأبيض جعلت من جنيف، أرض العجائب، ولكنها مهددة. ويعمل ليون مساحا للأراضي بينما البلدوزورات مستعدة لانتهاك الشعرية الريفية.

نفسه متورطا في قصة لا يفهم منها شيئا أثناء توصيله جيمس ذلك الشخص القليل الكلام إلى منزله. وتتشكل سلسلة من الأحداث تورط أيفا صديقة جيمس الغامضة والجذابة وناريس صديق هيكتور وصديقة ناريس التي توقع هيكتور في الخيانة في حين يهب ناريس نفسه لأيفا. وفي نهاية الفيلم، يرقد جيمس ميتا تحت أشجار البندق بالقرب من المنزل، دون أن يدري أحد حقيقة ما حدث. ويعتبر فيلم (مساحو الأرضي) ترتيبا لموضوعات تنشر وتحافظ على الحكمة في توتر مستمر: مساواة المساح، وكاب قزمي، وسلة خضراوات، وكشاف، ونظارتين وتشيللو. وتضع أكثر الدقائق إرباكا العملية في حالة من الانفجار، وانفجار الخلافات، جامعة باختصار هؤلاء الناس معا أو ربما دافعة إياهم بحيث يبحث كل منهم عن مصلحته فقط.

مشاهد من الاغتراب: وهي مشاهد من شأنها ان تكون تحديدا أبعد أن يكون عن الصرامة والجهامة لأشكال ذات طعم يتسم بحلاوة أبدعها سوتيه وممثلوه

وطاغم الفنانين العاملون معه - وكلهم أصدقاء له . ويقوم الشبان في أفلام سوتيه بوضع أنفسهم علي هامش المجتمع بما لهم من ثقافة ولغة ومزاج خاص بهم. فالشيء الأليف لديهم هو الطرق غير المطروقة. فهم لا يريدون أن يفعلوا شيئاً فيما يتعلق بأنشطة سويسرا الكبيرة ، كما أنهم يفتخرون إلى تصورات كبيرة بخصوص المستقبل. والشيء الوحيد الذي يمتلكونه هو الحضور الإنساني وأسلوب غريب ومثير للدهشة في التواصل .

ويدرك سوتيه نفس الأشواق إلى الحرية والافتقار إلى الالتزام التي نادى بها شارل دي بطل الفيلم الروائي الأول لتاتنر (شارل حي أو ميت؟) *Charles mort ou vif?*. غير أن منظور تاتنر يختلف عن منظور سوتيه : في كونه منظورا سياسيا . فقد كان تاتنر يطالب وطنه بإجراء مراجعة للذات. ويتوقف شارل دي ، وهو رجل من رجال الصناعة، ذات يوم.. وهو بصحبة عدد من الفوضويين السابقين في مكان ما بوادي يورا عن العمل. وفي عيد ميلاده الخمسين، وهي مناسبة ذات دلالة كافية، رأى التليفزيون فيها فرصة لتقديم برنامج عن شركته. ويختفي شارل بعيدا عن الأنظار في فندق رخيص في جنيف، ويلجأ بعدها بصحبة رجل بوهيمي مع امرأته البوهيمية إلى ضواحي المدينة . وهناك ، يعود إلي نوعية من القراءات التي طالما عاني من ابتعاده عنها بسبب بحثه الدائم عن السعادة. وعلمه كل من بول وأودلين ما هي الحياة، كما علمهما هو كيفية اختيار الكلمات المناسبة للتعبير عن رفضهم. وفي حين كانت أبنته ماريان، تمده بأخبار المتمرعات الطلابية؛ كان أبنه يضعه، من ناحية أخرى، تحت المراقبة ثم يأخذه في نهاية المطاف إلى مصحة فليكمان .



فيلم (شارل حي أم ميتة؟) إخراج آلان تندر، ١٩٦٩. يدرك شارل دى، رجل الصناعة الصغير، في عيد ميلاده الخمسين ما يلتزم إليه أو كف عن ممارسته. وفي ضاحكة من ضواحي المدينة يلتحق بشخصيتين هامشتين في ترددهما الشخصي على المؤسسة. غير أنه لم يكن لمرور هذين الشخصيتين، التي لم يها بقراءة والتفكير، أي تأثير على النظام السائد. وهناك تقارب بين الصورة والتأثيل في أول فيلم رئيسي لتندر ويرى كثير من المشاهدين في هذا الفيلم أربع أبعاد سنة ١٩٦٨ الثورية.



فيلم (الجنون) إخراج كلود جورتا، ١٩٧٠. يروي المخرج برصاصة قصة عامل في مستودع هو جورج بلوند (فرانسوا سيمون) الذي يضطر التقاعد مبكراً خاسراً بذلك مدخراته لصالح شركة استثمارات مريبة ويتخلى عن المنطق البرجوازي الذي كان يؤمن به دائماً. وينتقم من المجتمع بارتكاب سرقات على أكبر قدر من الجراءة إلى أن يقوم القاتمون بحفظ القانون والنظام بوضع نهاية لهذه السرقات وله هو نفسه: فيلقى حقه برصاصة يطلقها عليه رجل بوليس بينما كان يحمل في يده مسدس أطفال. وكان العاجزون عين التكيف مع المجتمع موضوعاً رئيسياً في السينما السويسرية الجديدة.

وفي فيلم شارل حي أم ميت ؟ "كانت تلك الشخصية الغريبة الأطوار، والفنانة التي ظهرت أيضاً في أفلام تسجيلية متنوعة في تلك الفترة، شخصية تجد ما يؤيد طبيعتها. فقد أصبحت هي الشخصية الرئيسية في السينما السويسرية الجديدة نازعة القناع عن اعتيادية مدمرة لم تكن تملك مسوي الاحتقار للحياة الإنسانية. وفي فيلم روزموند ("السمندل"، ١٩٧١) *La Salamandre* الذي قام بدوره بول اوجير، خلق تاتر أيقونة لجيل ما بعد ٦٨. فالسمندل لم تسمح لا لبير الصحفي (قام بدوره جان-لوك بيدو) ولا بول الشاعر (قام بدوره جاك ديني) بوقفها. وكان باستطاعتها الفرار إذا كان هناك شيء ما لا يروق لها، كما أنها لن تسمح لنفسها أبداً أن تكون موضوعاً للاختبار، ولن يستطيع أحد أن يضع روزموند في مصحة فليكمأن.

و الواقع أن الأبطال المتمردين والبطلات المتمردات في السينما الفرنسية - السويسرية في أوائل السبعينات قائمة طويلة. ففي الفيلم الروائي الأول لكلود جوريتا، بعنوانه الموحى (المجنون، ١٩٧٠) *Le fou*، يتحول موظف مثالي أحيل إلى المعاش قبل الألوان إلى لص، أصابه جنون غير معهود لانتزاع غنائمه من الأقوياء عنوة، إلى أن يسقط صريعا في نهاية الأمر برصاص البوليس، وبين يديه مسدس من ممدسات ألعاب الأطفال. وفي فيلم (يوم العرس، ١٩٧١) *le jour des nocces* تهرب الزوجة مع عشيق لها. وفي فيلم (القاتلة) *La Bataillere* إخراج فرديريك جونسيت تتحرر امرأة شابة عندما تخفق محاولتها في التمرد. وفي فيلم فرنسيس روسير (بحيا الموت، ١٩٦٨) *Viva la mort*، يتحرر بول وفرجين من أسرتهما البرجوازيتين الصغيرتين ويفران إلى أعلى منطقة من الجبل يستطيعان الصعود إليها. وفي الفيلم الروائي المتوسط الطول (إنجيل، ١٩٦٨)، إخراج ايف يرسين تحاول امرأة عجوز أن تنقذ أن يجري الإعلان عن عزلها قانونيا عن إدارة شؤونها الخاصة من خلال التخلص من الشخص المسئول عن إحتجازها : ثم تهرب. وساهم مسلسل يرسين (مصنوع في سويسرا ١٩٦٩) *Swissmade* الذي يدور حول شخص معارض، ذلك الرجل الذي كان قد رحل عن المجتمع ، والذي بعد أن استسلم تقريبا إلى إغراءات العودة رفض في نهاية المطاف أن يقع اختيار بلده عليه.

وكانت اوجه الشبه بين كل من صناع السينما في جنيف ولوزان كثيرة لسنوات عديدة، ليس فقط فيما يتعلق بقضايا الأحداث والطابع المندني - لمجال الموضوعات بل وعلى مستوى الجاليات الخاصة بالتخلص من الطابع الدرامي. فقد عملوا جميعا أيضا مع نفس الممثلين من الرجال، وخاصة فرانسوا سيمون ، وجان - لوك بيدو، وجاك ديني، وروجيه جندلي. وكانت الممثلات أكثر استعدادا للتغيير وعلى أى حال، فالتساء في هذه الأفلام عادة ما كن أجنبيات بعثن الحياة في الروتين الرمادي لشخصيات الرجال. كما أن

سوتيه، وتائر، وجورتا، وفرنسيس روسير اختاروا غالبا نفس طاقم الفنييين وعلى رأسهم جميعا المصور ريناتو بيرنا ومهندس الصوت مارسيل سوميرر وبييرجامت. وهذا هو ما يبرر فكرة "مدرسة جنيف" التي كانت تتحكم بأستاذية في الأسلوب البالغ التميز للغة العامية في تعبيراتها المتباينة. أما المخرجون - المنتجون فقد جمعوا أنفسهم في "المجموعة ٥"؛ ثم ظهرت شركة إنتاج على الساحة باسم أفلام سيتيل أسسها أيف بيرو وايف جاسر. وكان لدى الشركة الدراية الفنية للتعامل بنجاح والإمساك بميزات ضخمة لا غنى عن توافرها وكانت تزداد ضخامة مع الوقت، فقد نجحت أفلام سيتيل في ربط مدرسة جنيف بالإنتاج العالمي وشبكات التوزيع لأفلام الاستوديوهات.

وقد شجعت الأفلام الروائية الأولى لمدرسة جنيف التي استخدمت الموارد التقنية المحدودة المستخدمة في عمل الريبورتاجات التلفزيونية صناع الأفلام التسجيلية السويسريون الناطقون بالألمانية على خوض أولى خطواتهم في مجال العمل الروائي، يوجههم في ذلك بصورة ضمنية "نموذج جنيف" كما يبدو ذلك في فيلم (تسليم المتهمين، ١٩٧٤) *Die Auslieferung* لببيستر فون جونتن، و(موت فليسا- مدير السيرك، ١٩٧٣) *Der Tod des Flohzir* *Kusdirektors* لتوماس كوريفر. وكان ذلك شأن طاقم العاملين مع فون جونتن وزوجته جيندلي، وأن فايزمسكي باعتبارهما في صدارة هذا الطاقم، كما كان شأن كورفير الذي أعطى الدور الرئيسي لفرانسوا سيمون تعبيرا إضافيا صريحا الذي تدين به السينما السويسرية الناطقة بالفرنسية لظهور الأساس الفني الجديد. ومع ذلك، فقد تمثل الفرق في أن تراث برتولد بريخت أصبح أكثر قابلية للإدارة بكثير في أعمال بيتر فون جونتن، وتوماس كوريفر، وإكسافيه كولر (هانيبال، ١٩٧٢) *Hannibal* ورولف ليسبي (المواجهة، ١٩٧٤) *Konfrontation*، وجورج رادانوفيكس (الفريد ر. ١٩٧٢) كما كان كورت فروه هو المخرج الوحيد من الجيل القديم الذي فهم الحركة الجديدة (دالي باخ كاري، السقطة، ١٩٧٠/٧٢) *Dallebach Kari, Der*

Fall. وفي حين أن نزعة كل من سوتيه وتاتر وجورتا في التخلص من الطابع الدرامي كانت متسمة دائما بمسحة شعرية غنائية، فإن السينما السويسرية الناطقة بالألمانية كانت أكثر نزوعا إلى الأعمال الملحمية (بالمعنى البريختي).

وفي عام ١٩٧٢ ظهر مخرج في نهاية هذه السلسلة من الاتجاهات الجديدة لم يتجاوز مع أي منها: هو دانييل شميد. وفي فيلمه (الليلة أو أبدا، ١٩٧٢) *Heute nacht oder nie* يعلن شميد عن نفسه بوصفه صانع أفلام جاهر بصورة صريحة بعلاقته الحماسية المحبة للخيال والذي تجاوز بحسم عالم الأحداث الراهنة لكي يتيح لنفسه ولمشاهديه إقامة مؤقتة في عالم الأحلام. ولم يحصد فيلمه الأول أي جائزة على الساحة؛ كما واجه حالة من الشك السويسري العميقة تجاه كل ما من شأنه استخدام الأرض بوصفها مجرد مكان يجري الرحيل منه .

ولم تكن الاتجاهات و"المدارس" الصغيرة في حاجة إلى أن ترتبط بأعمال واحدة أو مخرجين بعينهم . كما أن ذلك وضع في إطار من العمليات المستمرة وإنشاء بنية أساسية. وقد بدأ كل ذلك مع تقنيين السينما : فبعض المصورين أمثال (ريناتو بيرتا ، وسيمون دلشستين ، وجان زار ، وفرتس آي.ميدر) استخدموا كاميرات الإضاءة ١٦ ملليمتر خفيفة الوزن كما كانت كاميرات ٣٥ ملليمتر الكبيرة بأنواعها المختلفة وصاروا رواد الدراما الرصينة ذات الطبيعة المكثفة (ولم يغمر المخرجون أعمالهم بالإضاءة الباهرة وهو الأسلوب الهوليودي المتبع، بل قاموا باستخدام إضاءة جرى اختيارها بصرامة). كما ابتكر مهندسو الصوت مارسيل سومرر، وبيرر جامت، ولوك يرسين، وهانز كونزي العديد والعديد من التقنيات والخدع من أجل تحقيق للكمال الصوتي المباشر، ودمج الجو المحيط بالصوت والحوار معا على نحو بارع . وسرعان ما صنعت معامل السينما وعلى وجه الخصوص معامل

شوارز لتقنيات الأفلام وأفلام بروبست في برن، أفضل أفلام ٣٥/١٦ ملليمتر محدثة بذلك ثورة على مستوى أوروبا بأكملها .

واستغرق الوصول إلي إنجاز آله ثابتة قادرة على الحركة بسرعة مناسبة وقتاً طويلاً. وهذا أمر لا داعي للشك فيه . وعندما وصلت هذه الآلة إلى السينما السويسرية فإن جزءاً كبيراً من الائتمان كان لابد وأن يذهب إلى مركز السينما السويسري والفريق المختص بالفيلم (إدارة التوزيع)، ومهرجان سولوتورن للسينما وشبكة السينما المتنوعة والبديلة. غير أن الاهتمام الذي أظهرته المهرجانات الدولية وفي المقدمة منها أسبوع النقد وخمسة عشر مخرجاً في كان ومنتدى أفلام يونجن في برلين شكل قيمة أساسية . ومن وجهة نظر تاريخية - ثقافية ، فإن بدايات السينما السويسرية الجديدة جاءت في توقيت مناسب تماماً ، أي ذلك الوقت الذي كانت أوروبا فيه تفتح ذراعيها لسينما العالم الثالث.

ويمكن النظر إلى فيلم آلان تانر (منتصف العالم) *Le milieu du Monde* الذي ظهر في ١٩٧٤ ، على أنه - سخرية من الذات - تأكيد على عدم وجود مركز للعالم، أو أنه يمكن أن يكون كذلك. وفي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ كنا قد شرعنا هنا في عمل جرد مشابه مثلاً فعلنا مع الأعمال التسجيلية للأفلام الروائية السويسرية كان ظاهراً على نطاق واسع في أوروبا. ففي عام ١٩٧٣ حصل كلود جورتا على جائزة أحسن مخرج في مهرجان كان عن فيلمه (الدعوة)، وتم عرض فيلم (هانيبال) لأكسافيه كولر في إطار خمس عشرة مخرجاً، كما كان فيلم ميشيل سسوتيه (الهروب) ضمن برنامج الأفلام المعروضة في مهرجان فينسيا. وفي ١٩٧٤ عرض كل من فيلم (المواجهة) لرولف ليسبي ، وفيلم (الابالوما) لدانييل شميد في إطار أسبوع النقد ؛ وعرض فيلم (تسليم المتهمين) لبيتر فون جونتن في إطار خمس عشرة مخرجاً في كان، أما فيلم (منتصف العالم) لتانر فقد أثار ضجة في مهرجان لوكارنو السينمائي.

أدى "النمط الدرامي" الطموح لكل من فون جونتن وليسي الذي شكل عبئا على البنية الأساسية التقنية بحيث جعلها على حافة الانهيار إلى مساعلة الدولة عما حدث. ففي ١٨٧٢ قامت سويسرا بتسليم الثوري الروسي سيرجي نيتشيف إلى الدولة القيصرية في مقابل إبرام اتفاقية التجارة الربحية. وفي إطار عملية بناء الأحداث التاريخية ببراعة، أنتقد فون جونتن السياسات السويسرية تجاه اللاجئين سواء في الماضي أو الحاضر شأنه في ذلك شأن رولف ليسبي فيما يخص قصة دافيد فرانكفوتر (والتي استخدم فيها أيضا مواد وثائقية من الأرشفة). كان فرانكفوتر يهوديا يدرس في سويسرا، وقام بإطلاق النار على فيلهلم جستلوف زعيم جماعة الحزب في سويسرا في ١٩٣٦، حكمت عليه المحكمة شديدة الحذر بالسجن ثمانية عشر عاما. وكانت عناية الفيلم الشديدة بالتفاصيل، وطاقم العمل فيه ضخم إلى درجة مذهشة، والتنفيذ المحكم لإطار الجمليات الفنية المحدودة، أمورا غير متوقعة على الإطلاق في ضوء عمق ما خلقته البرجوازية الصغيرة وراءها من أفلام روائية ناطقة بالألمانية.

واستطاع كل من جورتا وتانر اللذين كان لازال يشار إليهما رغم اختلافهما من حيث الجوهر إلى حد هائل بوصفهما من "صانعي السينما الشبان"، أن يقدموا عمليين نجحا في شق طريقهما إلى جميع أنحاء أوروبا بل وإلى الولايات المتحدة - ولا يعود الفضل في ذلك إلى مجرد الدعم التنظيمي الذي قدمه المنتجان جاسر ويايرو اللذين عملا في جنيف وباريس. ويحلل فيلم (الدعوة) بدرجة عالية من السخرية اللاذعة، عددا من المواطنين الراضيين عن أنفسهم الذين يخرجون فجأة عن الدور الذي يلعبونه في حياتهم وقد انتشوا في فترة ما بعد الظهيرة بالشمس الدافئة وبعد المشروبات الغامضة التي قام بمزجها معا فرانسوا سيمون. ويرث موظف في منتصف العمر منزلا صغيرا في جنيف ويبيعه لكي يشتري فيلا لنفسه في ضواحي المدينة. وعندما يدعو عددا من زملائه في العمل في عطلة نهاية الأسبوع، تنفجر فجأة حالة من

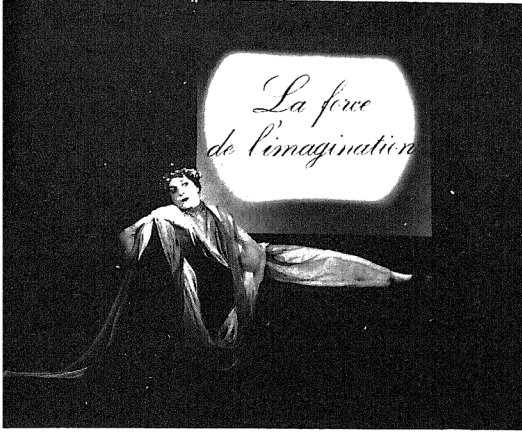
الجنون فيقومون بالتصرف بحرية ويتجاوزون الحدود بما في ذلك حدودهم مع رئيسهم الذي كان ضيقاً وعندما كانوا مجتمعين كان أحد اللصوص يحوم حولهم ولم تكن الجماعة الصغيرة في وضع أمن كما كانت تعتقد. إذ كان من الممكن أن تحدث كارثة في أي لحظة سواء جاءت من الخارج (في شكل الجرسون الغامض، اللص) أو من الداخل (من خلال حالة الجنون التي حلت بهم). ومع نهاية الفيلم يصبح جوراً أكثر هدوءاً ورزاقاً وسخرية: فمع صباح يوم الاثنين تعود الأمور في المكتب إلى حالتها الطبيعية كما كانت مساء يوم الجمعة: ولم يتغيّب إلا المتدرب. وقد وجد المواطنون الموثوق بهم مصباحهم القرباني، وحن وقت العودة إلى "العمل كالمعتاد" - إلى حين اندلاع الحالة المقبلة من "الحنون"، التي تمثل المبدأ الذي يقهره مجتمع مشروط بالبحث عن السكينة والفعالية.

ويسيطر على بول شاموريه الذي قام بدور البطولة فيليب ليوتار في فيلم (منتصف العالم) جنون كامن وعشق مقهور. ويقع شاموريه الذي يعمل مديراً فنياً لمصنع في يورا والمرشح البرلماني لأحد أحزاب اليمين الوسط في غرام أدريانا وهي إيطالية تعمل جرسونة ويبدأ في الحلم بحياة جديدة تماماً معها - حيث يمثلان اندماجاً للذكاء التقني في الشمال والحيوية في الجنوب. غير أن أدريانا التي تقوم بدورها (أوليمبيا كارليزي) تنزع قناع تشوقه على أساس أن شوقه إليها يصبح أضعف من حثه الداخلي بالنظام وحرصه القديري على الهيمنة - وتترك أدريانا أن بول يحاول أن يجرها إلى حياته دون أن يصبح نفسه شخصاً آخر. ولما كانت ترفض الورطة السويسرية القديرية التي وقع فيها بول، فأنها تتركه إلى الأبد.

وقام تاجر بإيداع سيناريو فيلم (منتصف العالم) إلى جانب الكاتب الإنجليزي جون بيرجر (كما قد فعل في فيلم السمندل). وينفذ الفيلم إلى قلب الجوانب المظلمة للحضارة الأوروبية الغربية، وإحباطات الحياة التي تنفق إلى الوحدة الكلية وعدم الانقسام بسبب عدم وجود "رؤية داخلية" توجهها. وتمت

صياغة كيان الفيلم على يد تاتر وريفاتو بيرتا ؛ لقطات لمشاهد طبيعية في ظروف وفصول متباينة تشكل علامات لدرجات الانفعال والاعترا ب متطابقة بذلك مستوى معين من التفسير . ويؤكد المخرج باستخدام تلك الوسائل أنه يشاهد ويستمع ثم يدع المشاهدين يشاهدونه ويستمعون إليه وهو يشاهد ويستمع . والهدف من ذلك مزدوج : أولاً: أن يعطي تعبيراً حياً للأزمات التي تمر بها شخصياته؛ ثانياً: أنه يوفر وجهة نظر نقدية لمحاولة الانفصال هذه، في تزامن حدوث الاقتراب والابتعاد . والواقع أن السمات المشتركة بين أفلام تاتر وأسلوب السينما الأمريكية سمات محدودة. إذ أفلامه تسمح بالأحرى أن يشاهدها الإحساس بالذات لا التوحد مع الشخصيات الموجودة على الشاشة؛ وينسحب نفس الأمر على الممثلين الذين يعرضون-ربما بأسلوب بريختي- أكثر مما يصبحون بالفعل الشخصيات التي يمثلونها - أنها سينما التأمل وليست سينما الفعل. فتتوزع طبقات الإخراج هائل في فيلم (منتصف العالم) ويعود الفضل جزئياً في ذلك إلى اشتراك جون بيرجر فيه بلا شك. ورغم الطابع الأسلوبى للفيلم والحوار الأدبي فيه وشخصياته المجازية على نحو واضح فإن المخاوف من الطابع الخطابي غير موجودة أو على الأقل في هذا الفيلم أقل مما كانت عليه في فيلم تاتر السابق (العودة من أفريقيا) *Retour d'Afrique* الذي ما تزال نزعة الشكلية تحتفظ بقيمة إيضاحية.

وخاطبت السينما الجديدة في جميع أنحاء العالم وعي جمهورها بطرق كثيرة. ففي سويسرا انتشر النهج الأسلوبى الذي يضع الأفكار بعد تشكيل الصور المدركة انتشاراً كبيراً جداً. وشكلت استراتيجيات دانييل شميد البصرية استثناء في هذا المجال، وإن كان عدد من التلاميذ والمحاكين له يستحق الاهتمام. وقد تساءل من داخل الأسلوب السينمائي الكلاسيكي تساؤلات تثير الشكوك عن جدوى هذا الأسلوب. إن حبكة فيلم (البالوما) هي ميلودراما خالصة لبائع صحف في كشك في المطار . ولأنه دفع هذه الميلودراما إلى مستوى الأحلام وتحل "قوة الخيال" مكانة رئيسية في هذا الفيلم : شخصية



فيلم (لابالوما) إخراج دانييل شميد، ١٩٧٤. في ملهى ليلى قمرزي اللون، حريري الأسجة أي في ذلك المناخ الذي تظهر فيه فيولا، لابلوما وقوة الخيال السحرية، يخلق الكونت ايزيدور أو يستعيد شريط حياته مع فيولا. إنها قصة ميلودرامية عن الغيرة والانتقام في أجواء خاصة، الفندق، ومصلى كنيسة، قلعة صحراء، وقمة جبل. مهذه السينما الخالصة هي من الخيال، كنز من الاختصاصات الموجهة إلى عوالم الأدب الكبيرة والسينما، التي يستحضرها المخرج بنفس السهولة التي يستحضر بها ايزيدور ذكرياته.

لابالوما هي شئ أكثر من مجرد أن تكون شخصية خيالية؛ إذ هي تظهر أمام أعيننا وعين الشخصيات الرئيسية في الفيلم مثل كونت ايزيدور. يظهر جالسا في الملهى الليلي بألوانه القرمزية، يترأى له فيلم حياته (أو الفيلم الذي يراه بعقله الباطني) لقاءه مع مغنية الملهى فيولا التي ترفضه في البداية ثم تعود لتتقبل اهتمامه بها فيما بعد. أنها لا تحبه وإنما تحب حبه لها وتستقر حياتهما سويا بوصفها طقسا ساديا- مازوخيا. ففيلم دانييل شميد هو عبارة عن دوامة من الخيالات تصل بك إلى نتيجة أن الحقيقة هي فقط ما يتم تخيله .

أصبحت السينما السويسرية حقيقة ملموسة بعد عشر سنوات من فيلم (الإيطاليون) وفيلم (المبتدئون). كما كشفت الأعمال التسجيلية واقع الأوضاع السياسية الاجتماعية؛ كما صورت الأفلام الروائية أفكار وأحلام الجيل الذي ولد قبل ظهورها بفترة وجيزة أثناء الحرب العالمية الثانية أو بعد انتهائها بقليل. وقد توفر المشاهد الذكي للسينما داخل البلاد أما على المستوى الدولي فقد كانت هناك براهين على أن سويسرا الصغيرة الواقعة في جبال الألب لم تعد أثراً من آثار القرن التاسع عشر بل أنها جزء من هذا العالم .

الفصل السابع "أنبياء في أوطانهم"

مثلت السينما السويسرية الجديدة، أيضا إحدى النتائج المتأخرة المترتبة على عملية تجديد السينما التي حدثت على النطاق العالمي بعد الحرب العالمية الثانية - وفي عملية التجديد التي كانت بمثابة توجه جديد اتسم بالحساسية، ليس فقط على المستوى التاريخي السياسي، بل وأيضا على المستوى الجمالي بالدرجة الأولى. فقد انتهت السينما التقليدية إلى صيغة توافقية مع الشمولية، ليس فقط على مستوى إنتاج قوى المحور فحسب، بل أيضا على مستوى كل الأفلام الدعائية الخاصة بتلك الفترة. وكانت الواقعية الإيطالية الجديدة أول حركة تتخلى عن نزعة الاستخدام السياسي للفيلم، والتي امتدت من الدعاية إلى الرقابة. وكانت ردود الأفعال المتعددة على ذلك قد تمثلت في: السينما الإنجليزية الحرة، وسينما الموجة الجديدة الفرنسية، وظهور دلائل واضحة على "نوبان الجديد" في العالم الاشتراكي (وبوصفة خاصة بولندا وتشيكوسلوفاكيا)، كما ظهرت أيضا السينما الألمانية الجديدة والسينما القومية للعديد من البلدان النامية. ووجدت تلك السينما المعبرة عن التأمل الذاتي جمهورا جديدا لها رحب بوجود بديل آخر لصناعة الفيلم الأمريكي. وبدأت الحكومات في العديد من الدول في تقديم الدعم للسينما (الأمر الذي كان من شأنه أن يؤدي بعد عدة سنوات إلى فتح الباب أمام مفاوضات ذات طبيعة خاصة في إطار اتفاقية (الجات). كما أصبح دعم الدولة في سويسرا للسينما ممكنا فمنذ عام ١٩٦٤ فصاعدا، استطاع الاتحاد الكونفدرالي (دون أن يكون ملزما بذلك) أن يوسع من نطاق الدعم المقدم إلى مشاريع الأفلام الوثائقية "ذات القيمة الثقافية" إما اعتبارا من عام ١٩٦٩ فلم تعد الأعمال السينمائية الرئيسية مفقرة إلى التمتع بتقديم الدعم القوي لها.

وفي حوالي ١٩٧٥ برهنت الحكومة على الأهمية التي توليها للسينما. غير أنها للأسف ضيعت فرصة تحقيق زيادة ضخمة في ميزانياتها المخصصة للسينما. ففي عام ١٩٧٠ خصص الاتحاد الكونفدرالي مبلغ ١,٥ مليون فرنك

للإنتاج . ولم تتجاوز الزيادة المتحققة في الميزانية في العام التالي ما قيمته ٠,٥ مليون فرنك بسبب المخاوف من حدوث ردود فعل سلبية من جانب أعضاء البرلمان المحافظين. واقترحت لجنة مستقلة من الخبراء تابعة لوزارة الداخلية وهي تضع خططا متوسطة الأجل تضمن على الأقل استمرار الوضع الراهن فيما يتعلق بالإنتاج، رصد ميزانية قدرها ٤,٥ مليون فرنك لعام ١٩٧٦. وتوقعت اللجنة والاتحادات المهنية أن تصل أرقام هذه الميزانية في عام ١٩٨٠ إلى ١٢ مليون فرنك. ولم يتحقق بلوغ مستوى هذه المبالغ المخصصة إلى ١٥ مليون فرنك إلا بعد ذلك بخمسة عشر عاما.

والواقع أن النجاح الباهر الذي حققته السينما السويسرية الجديدة يعود إلى آلان تاتر ، كلود جورتا، ميشيل سوتيه، كما يعود أيضا إلى صناع الأفلام صغار السن (مثل فرانسيس روسيه، أيف يرسين، ماركوس إيمهوف، توماس كورفر، فريدي م.مورر) وإلى الإنتاج المشترك الفرنسي الألماني ومشاركة شبكة التلفزيون. غير أن تهديدا متصاعدا كان يواجه مصير مشاريع الأفلام يتمثل في أنه لم يعد في وسع الجيل التالي من صناع السينما، أولئك الذين ولدوا حوالي عام ١٩٥٠ تلقي أي مساعدات حكومية.

والواقع أن التساؤل عما إذا كان قطاع السينما كان ملتزما بتوجه سياسي طيب أو سيئ مسألة جدالية. وأي ما كان الأمر فالشي المؤكد أن التكاليف المباشرة للأفلام تقع أعباءها على عاتق صناع الأفلام بالإضافة إلى أن "التضحيات" التي قدمها الطاقم العامل معهم في أفلامهم ذهبت سدى، كما أن التقدير العام- الذي يندرج داخله تقدير أعضاء في البرلمان - كان تقديرا سيئا إلى حد كبير فيما يتعلق بتكاليف صناعة الأفلام. في ذلك الوقت عمل المخرجون والفنيون بروح الأسرة، ولم يعمل أحد منهم من أجل مجده الخاص. ونجحت "العقود النموذجية" التي تم التوصل إليها في الارتقاء بالواقع المالي إلى مستوى المبدأ السياسي. غير أن هذه المسألة لم تشغل البرلمان الذي لم يكن مستعدا في التحليل الأخير لأن يمنح الفيلم وضع الفن الرفيع. وعلى مدار



فيلم (يونا التي ستبلغ من العمر ٢٥ عاماً في عام ٢٠٠٠) إخراج الآن تالار، ١٩٦٦. وتكون أحداث الفيلم في ضواحي المدينة بعد سبع سنوات من ثورة الطلبة في مايو ١٩٦٨، حيث يحاول ثمانية شبان تبدأ أسلحتهم جميعاً بحرفي "أ"، أن يعيشوا فيما تبقى من قوة الحب والعالم المثالي. وإذا كان الزمن لم يعد ملائماً للأثبياء فإن أفكارهم مازالت تحتفظ بقوتها. وفي نهاية الفيلم استندمت تقنيات الممثلين الموهبتين الصويتية التي تعود كلها إلى أسلوب مايكو (بروفيس) الموسيقية. وكانت الحفلة بمثابة درس ليونا الصغيرة وتحتل في الألفية.

عشر سنوات استطاع الدعم الضيق المقدم للسينما - والذي ظل مستواه ومازال منخفضا انخفاضاً كبيراً بالمقارنة بالدعم الذي يقدم للسينما في بلجيكا والدانمارك والسويد، وهي دول شبيهة بسويسرا من حيث المساحة وإن كانت أكثر فقراً - أن يحقق إنجازات ثقافية تدعو إلى التفاؤل. ولم يدرك إلا المراقبون الملمون بما يحدث إن تلك الفترة قد تم تجاوزها.

وفي ظل حالة الركود الاقتصادي (التي عرفت بأزمة البترول)، كانت السينما السويسرية تنتج نحو مألوف جديد. وقد طالبت بحققها من الاهتمام العالمي والاحتفاظ بجزء صغير من السوق المحلية، غير إن تلك السوق كانت صغيرة جداً لدرجة لا تكفي لتغطية تكاليف الإنتاج الأساسية. فلم يتجاوز عدد الأفلام التي استطاعت بالفعل تغطية تكاليفها ستة أفلام اعتماداً على السوق الداخلي هي: فيلم (ارسولا) لمارتي وماتنز، و(السمندل) لتاتر ، و(الوجوه الصغيرة) إخراج إيف يرسين ١٩٧٩، وصانعو سويسرا، ١٩٨٠ من إخراج رولف ليسى، و(القارب أصبح مثلثاً) إخراج ماركوس إيمهوف ١٩٨٠، Hohenfeuer (إخراج فريدي مورر ١٩٨٥).

ولم يحصل على فرصته في هذه الدولة الصغيرة إلا مشروع فيلم واحد دعمته الكونفدرالية وشارك في تمويله التلفزيون - الأمر الذي يفسر جودة إنتاجه وربما تفرد فلا توجد صناعة للأفلام الجماهيرية العادية في سويسرا حتى تنتج نتيجة مستقرة مناسبة. (ويمكن من هذه الزاوية مقارنة السينما السويسرية بسينما العالم الاشتراكي السابق - حيث يتم الاحتكام إلى معايير اختيار مختلفة عند التطبيق). إذ كان يجب على أي مشروع أن ينطوي على "قيمة ثقافية"، إذا أراد لنفسه أن يتحقق، وذلك فيما يتعلق بالمشروعات المطلوبة منج، وسواء حالف النجاح هذه المشاريع أم لا، فقد كان يحدو كل الأفلام السويسرية الطموح الفني؛ وحتى يومنا هذا لم يتدخل العائد التجاري في هذه السياسة. وكان ذلك الموقف الراسخ هو أحد العوامل التي لم تهيب المناخ لنشأة مناقشات رصينة بشأن قضية الفيلم من حيث كونه أداة للتعبير الفني.



فيلم (لقارب أصبح ممثلاً) إخراج ماركوس إيمهوف، ١٩٨٠. تدور قصة الفيلم حول مجموعة من اللاجئين اليهود وترتيبات الهروب إلى سويسرا. ويحاول عدد من الريفيين خداع السلطات، غير أنها تكتشف الحيلة التي لجأوا إليها وتطبق عليهم القانون بحذافيره فتقوم بإعادة المهاجرين غير الشرعيين إلى الحدود التي جاؤوا منها حيث يواجهون الموت. ويتناول هذا الفيلم السيكولوجي مناخ الخوف والبهلع يوفر علاجاً لفيلم ليوبولد لاندبيج (الفرصة الأخيرة) المأخوذ عن بحث اللاجئين عن ملاذ ما في أقدارهم لغردريش دورينمات.

ولم يكن ذلك المأزق الذي لا مفر منه قد ظهر بعد حتى منتصف السبعينات. ومرة أخرى توالى ظهور الأفلام الهامة واحداً بعد الآخر. وكانت الأفلام البارزة هي (مخاطرة الهروب) *Fluchtgefahr* إخراج ماركوس إيمهوف، (المساعد) *Der Gehulfe* إخراج توماس كوريفر، (يونا التي ستبلغ من العمر ٢٥ عاماً في عام ٢٠٠٠) *Jonas-qui aura 25 ans en l'an 2000* إخراج آلان تاتنر، (صانعة الدانتيل) *La Dentellière* إخراج كلود جورتا، (القديس جهناردو) *San Gottardo* إخراج فيلي هيرمان، وهي أفلام

يغلب عليها الطابع الفرنسي ، (ما زال الهنود بعيدين) *Les Indiens sont encore* lion إخراج باتريسيسيا موراز ، (الليلة العظيمة) *Le grand soir* إخراج فرانسيس روسيه، و(المنطقة الرمادية) *Grauzone* إخراج فريدي مورر، و(فيولانتا) *Violanta* إخراج دانييل شميد. أما الأعمال الوثائقية الهامة فقد شملت (الإضراب هو: لا مدارس يوم الأحد) *Ein Streik ist keine sonntagschule* إخراج هانز ونيئا ستورم، (إعدام الخائن س. أرنس) *Die Erschiessung des Landesverraters Ernst* إخراج ريتشارد ديندو ، (شار العمل) *Die Früchte der Arbeit* إخراج الكسندر سايلر ، (صرخة الشعب!!) *El grito del Pueblo* إخراج بيتر فسون جونتسن، (يوميات بروجياسكو) *Cronaca di Prugiasco* إخراج ريمو ليجانزي، (جزء من الحرية) *Klein Freiheit* إخراج هانز أولريش شلميف، (وفاة الجد) *La mort du grand-père* إخراج جاكليين فيف. وقد كان إلى جانب تلك الأعمال المميزة وفرة من أعمال أخرى أقل جودة قدمها جيل من المخرجين الشباب.

فما هي القضايا والأحداث والقوالب السينمائية التي كانت تسيطر وتشغل أذهان صانعي الفيلم السويسري ؟ وكيف أمكن لهم التأثير في وعي البلاد ؟ كان نطاق الشكل والمضمون كبيراً، غير أن السمة التي كانت لها الغلبة ذات طبيعة عالمية : ألا وهي الرغبة المشتركة في التنوير. فلم يكن صانعو الفيلم السويسريون يختلفون كثيراً عن عمل آلان تاتر البديع "ثمانية أنبياء صغار".

وكان فيلم "آلان تاتر" يونا التي ستبلغ من العمر ٢٥ عاماً في عام ٢٠٠٠ أفضل أفلامه. وكان موضوع الفيلم يدور حول الوعي العام بعد مرور سبع سنوات على السنة الثورية عام ١٩٦٨، وعن التاريخ وإمكانية تشكيله، كان الفيلم يدور حول الماضي والمستقبل. ولكي نوضح الأمر بصورة أخرى: علينا أن نطرح السؤال الخاص بكيف يمكن ابتكار تطوير التغيير بعد انهيار أبنية السياسة التقليدية للمعايير الجمالية وإنشاء ديناميكية جديدة تتناسب مع

نهاية الأفنية الحالية. ويعود الفضل إلى جون بيرجر، الذي شارك في كتابة السيناريو وإلى الممثلين المخضرمين من "مدرسة جنيف" والمصور ريناتو بيرتا في المشاركة الواسعة في الحوار النقدي الساخن حول وضع يوتوبيا الجناح اليساري في فترة التطبيع الناشئة. وأصبح تاتر وزملائه للمرة الأولى، موضوعا للتقييم. فتاتر يدمج أيضا في فيلمه "يونا" الخبرات الموجودة في أفلام (شارل) و(السمندل) و(العودة من أفريقيا)، و(محيط العالم) - بتعبير آخر، وفي إطار التسلسل التاريخي: الهزيمة الفعلية للثورة، والانتفاضة الجريئة التي يجب تتبع جذورها في ذهن كل منا، والمعرفة المتمثلة في أن الأفكار لا بد وأن تقود إلى نتائج عملية وفهم أن الشيء الأكثر أهمية هو أن إدراك الوجود الإنساني إنما يتمثل في كليته أو شموله. وأصبح فيلم "يونا" موضع إعجاب جيل بأكمله. وقد تم عرضه في بوسطن لمدة عام، وفي كل المدن الكبرى بألمانيا وفي إيطاليا التي لم ترحب أبدا بالأفلام السويسرية على وجه الخصوص، وفي فرنسا حيث عرض في الأقاليم بل وجرى عرضه حتى في اليابان. وحتى في أقصى الأماكن بعدا مثل بيركلي قام الأزواج الجدد بإطلاق اسم "يونا" على أبناءهم كما لو كان اسما دينيا. باختصار أصبح فيلم (يونا) عقيدة للجيل الذي تحدى الأنظمة القائمة، الجيل الذي قرر القيام "بمسيرة طويلة من خلال المؤسسات" فقد قام تاتر في ذلك الفيلم بالتعبير عن آراءه السياسية من خلال ثمانية شخصيات رسمها بمهارة، مستخدما باقتدار كل أشكال الإبداع السينمائي بما في ذلك الموسيقى. ولم يحدث أبدا أن نجح تاتر في تحقيق هذه اللمسة السحرية ولا في تحقيق هذا النفاذ العميق، كما لم يستطع أن يكرر ذلك مرة أخرى. وقام تاتر بصياغة تجربته الاجتماعية هو وميشيل سوتيه في ضواحي المدينة على أنها البيئة النموذجية؛ غير أن رؤية تاتر وجون بيرجر لم تدمر كل السبل المؤدية إلى إدراك العالم الفعلي للسلطة والمال. فجميع الشخصيات الثمانية، الذين تبدأ أسماءهم بحرفي "ما"، لهم صلة بالعالم الفعلي - المدرسة، والمركز التجاري، والمطبعة، والكازينو، والمكتب. ولم يقم تاتر باختراع

روبين كروز السويسري. فما هي الصلة المشتركة بين هذه الشخصيات ؟ هذا هو السؤال الذي يطرحونه على أنفسهم ويجسده اعتراض كل من تاتر وبرجسو فيما يتعلق بالطرق التي يجب عليهم أن يسلكونها في هذا العالم. لقد تصوروا عالما يخلو من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. تلك هي الفكرة التي يريدون أن يرسلوها إلي كل الأطفال الذين لم يولدوا بعد، ومن بينهم يونا. وقام ماثيو النقابي عامل الطباعة بصياغة تلك الفكرة على لسانه وهو يقود دراجته البخارية ذات صباح متجها إلى عمله إذ يقول: "لن ندعهم يقررون شيئا بشأننا بعد الآن. ولن يحدث لنا في المرة الأولى شيئا ذا بال، أما في المرة العاشرة فستكون اللجنة قد تشكلت، وفي المرة المائة سننجح في القيام بالإضراب، وفي المرة الأولى بعد المائة سوف تستمتع يونا بساعة أخرى للقراءة. وطالما أقود دراجتي تلك إلى العمل فإن "لا" ستردد بتواتر أكبر: في كل يوم من أيام حياتي". وقام تاتر بنفسه بقراءة نص من "إميل" لجان جاك روسو في نهاية الفيلم يقول: "ليس إميل متوحشا ينبغي إعادته إلى البرية مرة أخرى. انه إنسان بدائي كانت لديه النية في أن يحيا حياة المدن" وقد مد هذا الفيلم جيلا بأكمله - على الأقل للذين ، رغبوا في التغيير وذهبوا إلى السينما - بخطة لذلك. فقد أوجد ذلك الفيلم شيئا ما مشتركا للمعارضة التي كانت تعاني بشدة من الانقسام. غير أن قضية ذلك الفيلم الهامة لم تكن السبب الرئيسي وراء اشتعال النقاش الحاد في سويسرا. بل أصبحت مسئولية هذا الدور واقعة على العمل الوثائقي - "البحث السينمائي" - داخل التاريخ السويسري في الفترة التي كانت تدور فيها رحي الحرب (التي لم تصل أبدا بشكل فعلي إلى البلاد) وتنام بالإشادة به الجيل الذي أختفى معه، ومن ثم أصبح دورا غير منظورا بالفعل. لقد رسم ريتشارد ديندو في (إعدام الخائن) أرنست اس. ما أطلق عليه فهم الجيل الذي تمتع بالخدمات الديمقراطية والتاريخ في صورة خادعة لسويسرا في الحرب العالمية الثانية. ففي فيلمه عن (إعدام الخائن)، الذي أعده استنادا إلى تقرير نيكولاس مينبرج المثير للجدل، قام ديندو بتجميع براهين قاطعة من

الناس الذين يعرفوا أرنست من ذلك السائق الشاب - أخوته وزملائه، ووالده اللذان قاما بتربيته؛ وعضو من أعضاء جماعة الإعدام بإطلاق الرصاص - كما قام بزيارة مواقع الأحداث نفسها. وكان الشخص الوحيد الذي نجح في وضعه أمام الكاميرا ليمثل "الجانب الآخر" هو رئيس لجنة إرجاء تنفيذ حكم الإعدام في ذلك الوقت . ومع نهاية الفيلم قام المؤرخ ادجار بونجور - وهو المؤرخ "الرسمي" لأحداث تلك الفترة، بوضع افتراضات عبر عنها شاهد الأحداث في ذلك الوقت جرى استنتاجها من البراهين المتزايدة القائلة: بأن السبب في إعدام أرنست من. والذي يعود إلى إقشائه أسراراً عسكرية لا يشكل إلا مثالا؛ وأن هذه الجماعة الصغيرة كانت دائما أقرب إلى أن تكون جماعة تتعرض للمعاناة أكثر من كونها جماعة عظيمة الشأن. بل كان الوعي السياسي لدى رفاق أرنست أولئك الذين أطلق عليهم القناصة، رأوا في هذه الحمالة "جريمة كبرى" ولم يحاول كل من ديندو ومينبرج أن ينفثا على أي أفق أوسع بل أنهما تعاملتا مع الشهود بدرجة كبيرة من الحرص بل واللفظ.

وأحدث فيلم ديندو عاصفة من الجدل السياسي لم يحدثها أي من الكتب العديدة التي تروي وتحلل تاريخ المقاومة وتكيفها مع الأوضاع التي كانت سائدة في فترة التهديد الفاشستي. وأطلق ديندو على فيلمه اسم (اختبار صبغة عباد الشمس)، واختبار صبغة عباد الشمس هو ما تم التأكيد منه إذا كشف أن هناك قضايا شديدة التعقيد ما تزال من المحرمات. وقد اكتشف عدد آخر من المخرجين شاعوا فيما بعد أن يتناولوا موقف سويسرا أثناء الحرب العالمية الثانية ذلك الأمر، غير أن ذلك الشكل الذي عبروا عنه كان أقل حدة ماركوس إيمهوف وفيلمه الرئيسي (القارب أصبح ممثلاً ١٩٨٠)، وتوماس كورفر في فيلمه (جلوت ١٩٨٣) *Glut* وأفلام فيليسي هيرمان، ونيكولاس مينبرج، وهانز شتورم الوثائقية عن موريس بافو (موريس ب، هنتر القاتل ١٩٨٠) *Es ist kalt in Brandenburg*، وماتياس كساور (أثار غدير مرئية، ١٩٨٢) *Die unterbrochene Spur* وكانت موضوعاتهم تدور حول

سياسيات سويسرا المثيرة للشكوك تجاه اللاجئين خلال الحرب العالمية الثانية، ومساندة الصناعة السويسرية لألمانية والتعاون معها، والمصير المشنوم لفشل اغتيال موريس بافو لهتلر، والمساعدة الحمراء المعادية للفاشية، وهي موضوعات اقتربت من المحرمات والمواثيق اللغوية والأساطير التي كانت تدافع عنها بحرص بالغ الأجيال القديمة. وكان كل من ديندو ونيكولاس مينبرج موضوعا للنقد العنيف الذي وصل إلى حد التشهير.

وهناك فيلمان من الإنتاج الألماني - السويسري يعودان إلى تلك السنوات يقدمان دليلا ساطعا على بطلان البحث الوثائقي ووقوعه في الخيال ففي فيلم ماركوس إيمهوف (مخاطرة الهروب) *Fluchtgefahr*، الذي يقدم النموذج الرئيسي، أختار المخرج فكرة عمل من الأعمال الوثائقية الأولى، وهو فيلم (وندو) وهو دراسته الأولى عن نظام العقوبات، غير أنه اندفع ببحثه خطوات أبعد كثيرا، في اتجاه البحث عن حقيقة ما كان يحدث في الواقع يوما بيوم. وقبل أن يكتب أول كلمة في السيناريو، قام إيمهوف بعدد لا يحصى من المقابلات مع نزلاء السجون، والمساجين الذين تم الإفراج عنهم، وحراس السجون، والمحامين في القضايا الإجرامية، بل وصل الأمر به إلى حد أنه عمل كمساعد لحارس سجن، لقد قاده منطقته إلى المضى خطوات أبعد، إذ استعان بسجين سابق في مشروعه لصناعة أفضل فيلم ممكن عن حياة السجون. غير أن منطقاً آخر لعب دوراً في تجاوز الدقة الوثائقية: ألا وهو الدراما التشويقية المثيرة بل والوضوح غير المسبوق لملامح صورة قاطع طريق مارس عمله لفترة وجيزة والذي حوله السجن إلى مجرم حقيقي، وقد شكل إيمهوف شخصيته على صورة "قطاع الطرق الصغير"، في الأفلام الأمريكية، وبصفة خاصة فيلم جون هوستون "المدينة المتخمة"، فلو كان فيلم *Fluchtgefahr* (مخاطرة الهروب) فيلماً أمريكياً أو حتى فيلماً فرنسياً، لنجح نجاحاً ساحقاً على المستوى العالمي.

وفي فيلم (منطقة رمادية) *Grauzone* ، وهو الفيلم الذي نجح فيه فريدي م. مورر في رصد مظاهر الافتقار إلى أي شكل من أشكال التضامن في المدينة التي عايشها بنفسه، حيث يشعر الجميع بالوحشة وأن كان كثيرون مثل بولدير، وسيجفريد كراكوار في مقالاتهم عن الحياة في المدينة، كانوا يدركون طبيعة هذه الحياة، إذ يقدم مورر في فيلمه البحث عن طبيعة هذه الحياة ليس فقط في التوتر الذي تعبر عنه السينما الراهنة، بل وفيما ينطوي عليه المستقبل من إمكانات تثير الفرع، وقام موررير قبل سنوات من فضيحة مراقبة الملفات التي هزت كيان المؤسسات السياسية السويسرية بخلق شخصية حسودة ومتطفلة لعبت دور البطولة في رواية تجمع بين المشاكل الشخصية والأمراض الاجتماعية. وتندور الرواية حول الفريد (وهو شخص يحمل أسم المؤلف) المتخصص في مجال الإذاعة والتسجيلات والذي رحل (شأنه شأن المؤلف) إلى زيورخ قبل عدة سنوات. تعرض للاستغلال وانتهاك حقوق خبراته من قبل رمز السلطة الأبوية وفور إحساسه الذي لا يخطئ منذ طفولته بعلامات التغيير الكبيرة في المناخ الاجتماعي، قرر اتخاذ خطوات الاستقلال الكامل. وأخيرا اكتشف النقاد الفرنسيون وحركة للشباب في زيوريخ (منطقة رمادية) بعد سنوات من ظهوره لأول مرة.

وكانت هناك مظاهر أخرى لاهتمامات هذا الجيل في تجسيد مطالبه وعرضها في عمل هانز أولريش شلومبف (جزء من الحرية) وعمل الكسندر سايلر (ثمار العمل). وحمل شلومبف على عاتقه مسؤولية القيام بدراسة متعمقة عن الأنشطة التي تمارس في أوقات الفراغ والدوافع الكامنة وراءها، في مجتمع ما يزال اقتصاده الأخذ في الانتعاش يقتضي من القوى العاملة أن تبذل كل ما في وسعها في وقت تسود فيه رغبة عارمة يصعب السيطرة عليها لتحقيق الذات إنشاء أوقات الفراغ خارج نطاق العمل وعرض سايلر تاريخ الحركة العمالية السويسرية كما كانت صورة جدلية ضخمة، تربط الحياة اليومية لعائلات الطبقة العاملة بالتطور التاريخي لحركة الطبقة العاملة،

والسيرة الذاتية السياسية للمؤلف واحتل كل من بيتر فون جونتن في (صرخة الشعب) وريمو لوجانزي في (يوميات بروجياسكو) مكاناً في تلك الدراسة البسيطة الخاصة بأشكال الموضوعات: إذ يجسدان هذا الاهتمام الدائم بعالم الفقراء سواء كان ذلك في أفريقيا أو أمريكا الجنوبية أوفي سويسرا نفسها، ولم تهدف هذه الحملة من الأفلام أن يفقد الإنسان ذاته، وإنما كانت تستهدف تأكيد الإنسان لذاته أيا ما كان المكان الذي يوجد فيه.

كم دامت هذه الصناعة اليدوية الهادئة للبيوت الصغيرة على أيدي المخرجين الحرفيين؟ ما يقرب من عشر سنوات. وعندما ظهر جيل جديد يبتكر سينما الخاصة أو يترجم بعضاً مما تعلمه في مدارس السينما بالخارج في شكل لغة محلية، كانت الموارد المالية أصبحت شحيجة للغاية، وسرعان ما قامت صراعات مميتة بشأن مسألة التمويل في مجال السينما.

كانت هذه الأوضاع من منظور السينما السويسرية، غير أن هناك منظورا أوسع: إذ أظهرت الدول المنتجة تقليدياً للسينما اهتماماً قوياً "بدور الممثل في عالم السينما"، وشرعت في نهج جديد يتعاطف مع حركات التحرر (أو مناهضة الإمبريالية)، غير أنه حل في الثمانينات - في الولايات المتحدة، وثم في أوروبا أيضاً - محل الاهتمام السياسي، ثقافة جديدة جسورة تسمى "جيل أنا" إضافة إلى رغبة متزايدة في التمتع الشعوري والخروج عن التقاليد. وفي ظل هذا المناخ الثقافي الجديد، لم تكن السينما، المعتمدة على المؤلف المتواضعة التي حاولت بالكاد أن تدعو جماهير السينما إلى "رحلة داخل الذات" أو "حملة الوعي"، في وضع يسمح لها بالاحتفاظ بوتيرتها.

وبرغم ذلك، ردت صناعة الفيلم الأمريكي بالفعل على السينما الأوروبية "الفكرية" من خلال نشر أفلامها الصغيرة والعاطفية في السوق الأوروبية في السبعينيات كما كانت فعالة للغاية من خلال شبكات توزيع قوية. وفي أواخر السبعينيات، تنافست الأفلام الأمريكية والأوروبية على سوق استوديوهات السينما.

الفصل الثامن "شعر ونثر - علم وتحليل"

عندما يخفتي تأثير التقاليد ، وحين يصبح من المستحيل للمذاهب أن ترقى، يبدأ الإبداع الخاص في الازدهار . وعندما لا تعود صناعة السينما قادرة على إنتاج أعمالاً تجارية تمكّنها من البقاء، يستطيع الفنانون بلا توقف شحذ قدراتهم الإبداعية من جديد. وفي الدول المنتجة تقليدياً للسينما، كأن ينبغي للفنانين أن يواجهوا بصلافة التوسع الهائل لصناعة متسمة بطابعها التخطيطي والتكراري. من ناحية أخرى، ففي سويسرا - كما كان الحال في فترة ما بعد الحرب في إيطاليا أو الجزائر أو السنغال أو البرازيل إذا شئنا أن نذكر عدد الدول التي ظهرت على الخريطة السينمائية للعالم في فترة السبعينات - كان كل مشروع سينمائي يقوم بإنشاء هيكله الخاص. وقام كل فنان بابنكار موضوعه وشكله السينمائي ، كما قام بتطوير الهيكل الإنتاجي ، بل ووصل الأمر في نهاية هذه العملية الإبداعية ، إلى وضع إستراتيجية لتسويق منتجه أو منتجها. وكان ذلك غالباً هو الشيء الحاسم في الحلقة الضعيفة في السلسلة.

وقد تحمل الفنان - المنتج المسؤولية بأكملها على كل المستويات ، لا سيما بالنظر إلى أن قطاع السينما لم يكن مهتماً اهتماماً خاصاً بالإنتاج السويسري الوطني. وكلف الفنانون السويسريون أنفسهم بمهمة ضخمة ، ليس لأنهم يغالون في تقدير أنفسهم ، بل لأنهم لم يكن أمامهم أي خيار آخر.

كما كان دعم الأفلام يتوقف على إمكانيات الإبداع للفنان علي المستوى الفردي وشهرته. وكان على المخرج أو المخرجة أن يقوم بالبحث عن المنتج أو المساعدات المالية، لا توفير خبرة أو قائمة الأعمال التي أنتجت من قبل. وعندما أصبح الدعم الحكومي ممكناً وكذلك مشاركة التلفزيون في عمليات الإنتاج كان يجري النظر إلى المخرجين، بقدر من الإنصاف، على أنهم العامل الجوهر في المسألة برمتها.

وكثير من المنتجين الذين تبنا قضية السينما المحلية في فترة السبعينات والثمانينات - بالنظر إلى أن أهميتها وفرصة هؤلاء المنتجين في تحقيق مكاسب أصبحتا متزايدتين (والفضل يعود إلى التليفزيون) - كانوا تقريباً مديري إنتاج. ولما كانوا يديرون الأموال، أصبح من الممكن تجميع الأموال اللازمة لإنتاج الفيلم. (أما هذه القلة التي كان يوسعها إنجاز مشاريع "مستقلة" بالإضافة إلى تحقيق أرباح عن الأفلام المنتجة فكانت تشكل حالات استثنائية). ولم يتجاوز علمهم مستوى آليات الإدارة سوى من زاوية واحدة فقط: فحيثما تواجد "المنتج"، كان عليه أن يوفر ضمانات للحكومة وشبكة التليفزيون بشأن المشروع سيتم الانتهاء منه. وكان حجم المخاطرة معدوماً تقريباً: فعلى مدار خمسة وثلاثين عاماً دعم من الدولة للسينما، كانت كل الأفلام التي حصلت على دعم من الدولة قد تم الانتهاء منها.

ويبقى الطريق الوحيد الفعلي لاستعراض مجمل ما تم إنتاجه، أي الميراث السينمائي لتلك السنوات الخمس والثلاثين الأخيرة، هو رسم عشوات من السمات الفردية للتطور، حيث كانت النزعة الفردية بمثابة معين لا ينضب. ومع ذلك فإذا ما قمنا بوضع تقسيم يقوم على المجموعات، فأننا نستطيع أن نقيم نوعاً ما من الرؤية المنظمة.

وفي وسعنا إذا ما بدأنا بهذه الكوكبة من المخرجين الفوضويين الباحثين عن تحققهم الذاتي فنياً ولجتماعياً، أن نحصر عدداً من المخرجين الذين اقتربوا بأعمالهم من معايير السوق. فلم يتجاسروا وما كان في وسعهم أن يتجاسروا على أحداث تغيير راديكالي في مواجهة النمط السائد؛ وكان ما يريدون إدخاله على السينما التجارية مجرد تنويعات مبتكرة ذات طابع أصيل يمكن لهذه السينما التجارية أن تتحملة، دون أن يعني ذلك ابتكار لغة سينمائية حرة. ويأتي كلود جوريتا (وهو من مواليد ١٩٢٩) على رأس تلك الكوكبة؛ كما لعب الفرنسيون - السويسريون جون لويس روا، وبير كورالوك، وإيفان بلتر، دور المنظرين الشارحين لذلك النهج حيث وجد كل منهم ضالته في

التلفزيون بعد البداية التجريبية في مجال السينما الحرة. وسوف تشمل القائمة من بين ما تشمل في القطاع السويسري - الألماني رولف ليسى (وهو من مواليد ١٩٣٦) وكورت جلور (١٩٤٢ - ١٩٩٧) وماركوس ايمهوف (وهو من مواليد ١٩٤١) وماركوس فيشر (وهو من مواليد ١٩٥٣) إلى جانب بعض المخرجين الشباب أمثال سمير، وماركوس ايمبودن، ودانيل هيلفر، وأورس إجر، وبيات لوتاز، وكريستوف شيرتلايب.

أوجه التشابه بين فيلم كلود جورتا "المجنون" *le fou* وفيلم (شارل حي أم ميت؟) *charles mort our vit؟* أكثر كثيرا من مجرد دور البطولة الذي مثله فرانسوا سيمون؛ تقاسم الفيلم نفس التقنيات والجماليات، إضافة إلى النزعة الفوضوية الكامنة فيهما. ويتحدث الفيلم عن قيام عامل سابق في مستودع بأخذ مستحقاته ويعتبر ذلك ممارسة لحقوقه. وفي عام ١٩٧٠ نفسه قام جورتا بالثناء على معلمه العظيم: ولم يكن فيلم جورتا التلفزيوني الاستثنائي "يوم الزفاف" *le jour des nocés* الذي أثار الدهشة قبل كل شيء بسبب تصويره بأكمله تقريبا خارج البلاتوهات، يثير الخجل بتأثيره بنمط إخراج جان رينوار لفيلمه "جانب من القرية" *partie de campagne*. وفي فيلم جورتا "الدعوة" *L'invitation*، يبدو تأثير رينوار "قواعد اللعبة" *règle de jeu* أكثر وضوحا. وفي حين أنه لم يوجد تجمع للشخصيات البارزة في "قصر" أحد زملاء العمل السابقين. فهنا أيضا كان "فنان" يحوم حول القصر (دور الخادم الغامض، الذي أداه فرانسوا سيمون) كما يتسلل شخص غريب داخل الغابات القريبة. وفي سنوات السبعينيات، في سويسرا، كانت البرجوازية الصغيرة هي التي تتولى قيادة المعزوفة، ومن ثم قام جورتا في هذه المرحلة من التطور الاجتماعي باختيار فيلم "قواعد اللعبة". وكانت معرفته العميقة بالعالم الفعلي تمثل سمة من سماته الهامة شأنه في ذلك شأن رينوار. وكان من شأن تلك المعرفة التي تعمقت كثيرا بفعل طبيعته الخاصة كما هو الحال في الخبرة التي اكتسبها من خلال كتابة عدد لا يحصى من التقارير التلفزيونية-أن تجعله في



فيلم (الفار المرمومة) إخراج فريدي م. سور، ١٩٨٥ ويتناول الفيلم قصة ولد أصم (توماس نوك) فسي قرية منعزلة وأخته بولي (جوانا لاير) وقد صاروا كما لو كانوا شعسا واحدا إلى جانب وقوع كل منهما في غرام الآخر. ولما لم تكن تشكوك تزعجها، فقد أدرا ظهورهما للخطيئة ووالديهما وشرعا في كتابة قصة الإنسانية من جديد. الطبيعة والثقافة، الأرض والسماء، العقل والمخيلة، الدقة والرمزية، الواحد والكل، الماضي والمستقبل. وقد تم تجسيد كل ذلك في حضور شاعري في فيلم واحد يتسوج السيلما السويسرية.

وضع متميز مرتين: في الإنتاج الفرنسي لفيلم "صانعة الدانتيل" *La Dentellière* (عن الرواية التي كتبها باسكال لينيه)، بل وحتى في فيلم "القروية" *La provinciale* الذي لم يكتب السيناريو الخاص به. وقد كشف التكنيك الفقير إلى حد ما، وفريق العمل أن جورتا كان يحاول أن يضع نفسه فيما كان يرى أنه سياق ثقافي مناسب له. وكانت دراما السينما الاجتماعية ترضي أحد جوانبه الأخرى: المتمثل في النداء الأخلاقي. وقد أصبحت هذه النزعة السائدة في الثمانينات، جنباً إلى جنب قدرته الفائقة التي لا تقبل الجدل علي ترجمة النصوص الأدبية إلى الشاشة، تلك الموهبة التي شتتها في تهيئة العديد من النصوص للتلفزيون. والشئ الوحيد المؤكد: هو أن جورتا لم يكن يريد لنفسه أن يحتل مكانة هامشية.

ولم يكن كل من بيير كورالوك وإيفان بتلر أكثر من "مجرد" مخرجين للأفلام التلفزيونية. من ناحية أخرى، كان كل من جون لويس روا (في فيلم الرجل المجهول في شانديجور، فقدان الذاكرة) *L'Inconnu de Shandigor*، وسميون ايدلشتاين (في فيلم الأساليب الدنيئة، وفي فيلم الرجل الهارب، الشره) *Black out*، *Les valaines manières*، *Un Homme en fuite*، *L'Ogre* مخرجين عباقرة مروا خلال تجاربهم ببعض التخييط السينمائي الذي يصعب فهمه الأمر الذي كانت نتيجته اللجوء إلى التلفزيون بوصفه المؤسسة الوحيدة التي كانت تقوم في ذلك الوقت بإنتاج أفلام على أسس متطورة. وكان ذلك يصب في مصلحة المشاهدين.

والواقع أن معظم المبدعين الألمان - السويسريين أصحاب التقاليد الرئيسية والذين هم من الجيل السابق كانوا قد بدعوا بصناعة الأفلام التسجيلية. ولما كانوا قد تمتعوا بخبرة شديدة الكثافة بوطأة الأوضاع في العالم فلم يكونوا معتدلين بقدر كاف في بحثهم عن أساليبهم في عالم السينما الروائية. وكانت



فيلم (رحلة الأمل) لإخراج اكسانبييه كولر، ١٩٩٠. يحكي لنا كولر بمشاعر فياضة القصة الحقيقية لعائلة كردية طارت إلى سويسرا، والاستغلال الذي تعرضت له من جانب المتاجرين في تهريب الأشخاص، والإحباط الذي تعرضت له، والمحاولة المميّنة التي قام بها ابن هذه الأسرة لعبور جبال تكسوها الثلوج في سويسرا "الجنة الباردة" وقد نجح كولر ببراعة في التوفيق بين قوة الانفعال مع البراعة في الأداء في واحد من الأفلام السويسرية النادرة التي تعالج حقائق الواقع.

الدلالة الاجتماعية الملحوظة تمثل العنصر الرئيسي، لاسيما بالنسبة لكورت جلور. إذ كان فيلمه الروائي الأول (الوحدة المفاجئة لكونراد شتاينر، ١٩٧٦) *Die Plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner* يكشف على سبيل المثال، عن قصور دولة الرفاه أثناء فترة الازدهار الاقتصادي الكبرى، تماماً مثلما في فيلم (رجل بلا ذاكرة، ١٩٨٤) *Mann ohne Gedachtnis* حيث يركز علي حدود العلاج بالطب النفسي والعقلي وأخطاره. أما بالنسبة لمخرج مثل جلور فلم تكن دعامتا توظيف النص لخدمة غرض محدد والمغزى

الأخلاقي، تحتلان أهمية أكبر من أي دعامة تصور يأس الإنسان أو التحليق في الخيال، وفضلا عن ذلك، فهاتان الدعامتان تشكلان أيضا أهمية أكبر من الإمكانيات السينمائية المتاحة لتصويرها وعرضها. فقد كان منطقيا لجلور، في نهاية المطاف، أن يركز على التليفزيون، حيث اكتسبت أعماله التسجيلية القصيرة منزلة داخل الأحداث التي تبثها وسائل الإعلام.

وقام ماركوس إيمهوف بتطبيق مناهجه التوثيقية في أول عمل روائي له، (خطر الفرار) *Fluchtage fahr*. واعتبرا من ذلك الوقت تركز اهتمامه بالدرجة الأولى حول الأليات التي تجعل الأشخاص يعيشون سويا أو ينفصل البعض منهم عن الآخر. وكثيرا ما كانت الدراما النفسية تدور في بيئة مشبعة بحضور فيزيقي قوي ومهيأة دائما للانزلاق إلى العنف البدني. ويدور فيلمنا (التلج) *Tauwetter*. و(الجبل) *Der Berg* حول قشعريرة الخوف من برد الشتاء القارص. ولم تستطع الشخصيتان الألمانيان غير المتوافقتين في الفيلم والمحاصرتين بالتلج في قرية جبلية في منطقة جرسونز أن تهرب الواحدة منهما من الأخرى، وكانتا مجبرتين على تحمل حالة الشك والكراهية والخوف التي كانت تعتمل في داخل كل منهما. أما في فيلمه "الجبل" فيحكى إيمهوف قصة حقيقية عن الغيرة، غير أنه يحاول أن يرتفع بها عن مرتبة الأسطورة الخيالية: فهناك زوجان يعيشان في أعلى قمة جبل سانتيس، مهمتهما تشغيل محطة للأرصاد الجوية، وهناك رجل، هو الشخصية الثالثة في الفيلم، وكلهم يناضلون من أجل الاحتفاظ بملكيتهم" في سياق كان دهاء كل منهم يفوق دهاء الآخر. ولما كان إيمهوف شديد الدقة كما تجلى ذلك في بناء عالم عصبية الجيش الأحمر الألماني، فقد كان كذلك في فيلمه الذي أعده عن رواية السيرة الذاتية لبرنارد فيسبر (الرحلة) *Die Reise*، والتي وصلت في نهاية المطاف إلى الدراما النفسية بين فيسبر وأبيه. وعلى الرغم من إمكانية قراءة هذه الدراما على إنها مواجهة بين ألمانيا القديمة في فترة حكم النازي، وبين ألمانيا الجديدة في مرحلة الثورة الاجتماعية فإن تأثيرها كان أقوى على المستوى

الفردى. وقد بدأ أن **ايمهوف** كان موزعا بين التتابع الزمني للأحداث وبين قيامه بسرد القصص والحكايات. فضلا عن ذلك فيمكن قراءة فيلمه الأخير (مشاعل في الجنة) *Flammen in Paradies* أيضا من زاويتين؛ الأولى على أنه قصة عن التحرر الشخصي والثانية على أنه قصة عن التاريخ (الاستعماري).

وفي فيلم (القارب أصبح ممثلاً) *Das Boot ist voll* وهو أهم أفلامه حتى الآن، يوضح **ايمهوف** إن التاريخ لا يفقد ملامحه في التكوين النفسى لشخصية أبطاله. ويعتبر هذا العمل بمثابة تقييم حساب قاس للسياسة التي كانت تتبعها سويسرا تجاه اللاجئين خلال الحرب العالمية الثانية. ويمكن رؤية الفيلم بوصفه إعادة صياغة نقدية لفيلم **ليوبولد لينتبرج** "الفرصة الأخيرة". ويقول لينتبرج في ملاحظاته - وهو يهودي ولاجئ ومعاصر لتلك الفترة - إنه الفيلم الذي لم يتمكن هو نفسه من إخراجه. وتعرض الفيلم للعديد من المواجهات القوية. فالفيلم يضع الأسطورة السويسرية في مقابل الحقيقة السويسرية، وجيل ما بعد الحرب في مقابل جيل "الخدمات الفعالة"، والسينما السويسرية الجديدة في مقابل السينما القديمة، والنزعة الانعزالية القائمة على الحق الذاتى في مقابل تسامح العقول المنفتحة. وبعد خمسين عاما من نهاية الحرب، وبعد خمسة عشر سنة من ظهور (فيلم القارب أصبح ممثلاً)، سلمت الحكومة السويسرية بنصبيها من المسؤولية، واعتذرت عن ذلك للعالم، عن موت آلاف اللاجئين الذين دفعتهم خارج حدودها. (وقد جاء ذلك في خطاب عضو المجلس الفيدرالى كاسبار فيليجر بتاريخ ٧ مايو ١٩٩٥). وأوضح تقرير إرنستات الذي قدم إلى حكومة الولايات المتحدة في عام ١٩٩٧ أن هذه الاعتذارات ليست كافية.

والواقع أنه ليس من باب المصادفة إدراج فيلم (القارب أصبح ممثلاً) في قائمة الأفلام المرشحة لأوسكار أحسن فيلم أجنبي. ومما حدث هو أن التوقيت الزمني كان مقنعا سيكولوجيا وكان ذلك هو السبب الوحيد؛ أما السبب

الآخر الذي كانت له أهمية متساوية وذات فعالية مؤثرة، فقد تمثل في الشكوك المتزايدة بين اليهود بسبب مفهوم "الحياة" السويسري.

ولم يكن حصول فيلم *اكسافيه كولر* (رحلة الأمل، ١٩٩٠) *Reise der Hoffnung* منطويا بالفعل على أي تناقض عند حصوله على جائزة الأوسكار. ولما تم اللجوء مرة أخرى إلى استخدام أسلوب التمثيل التصويري الخاص بليينبرج والذي يعالج، أيضا، سياسات سويسرا تجاه اللاجئين، فقد تم تناولها هذه المرة من حيث أنها سياسات تؤثر على المهاجرين الأتراك في التسعينيات. وقد ميز كولر نفسه من حيث أنه اعتبر نفسه مخرجا حساسا في قصتين عن الماضي وعن أساطير سويسرا المركزية. وفي فيلمه (القلب المتجمد، ١٩٧٩) *Das gefrorene herz* اعتمد على قصة منقولة الأحكام لـ *لوميراند* لتجلى الكاتب الذي لا يقل مستوى براعته الفنية عن مقدار حبه للوطن. وفي فيلمه (تاتنر، ١٩٨٥) *Tanner* وهو مسلسل عن فترة التهديد النازي، تدور حول قصة كفاح مزارع جبلي بائس ضد القوانين الزراعية للحكومة. وقد حقق كل من الفيلمين نجاحا كبيرا على مستوى شبكات التذاكر في سويسرا، وإن كان لم يحقق نفس القدر من النجاح في فيلمه (رحلة الأمل) حتى بعد حصوله على جائزة الأوسكار. وقد وجد هذا الفيلم دعما ماليا سريعا، الذي يعود السبب فيه جزئيا إلى الشعبية التي حققها كولر في فيلميه السابقين؛ واستطاع الفيلم بوصفه إنتاجا بلغ حد الكمال، في التعبير عن ضرورات التساند الإنساني، وفي ظل ظروف اقتصادية شديدة القسوة، يحكي الفيلم قصة عائلة كردية تنفق كل ما لديها على عملية عبور البحر في مركب بعد أن دفعت الأموال المطلوبة لمجموعة من المهربين الإيطاليين، ويتم القبض عليها أثناء هبوب عاصفة ثلجية تؤدي إلى وفاة أحد أطفالها متجمدا. ومرة أخرى لا تظهر الاستجابة الإنسانية السويسرية إلا بعد التأثير التراكمي للصدمة التي اقتربت من أعقاب سويسرا؛ ومرة أخرى كان على السويسريين رجالا ونساء التحلي بالشجاعة الكافية لكسر القوانين تغاديا لمزيد من الكوارث. وقد أدى الإخراج

الحي ، والوثيرة السريعة والسيطرة الواثقة علي مشاعر المشاهدين (في فيلم يجذب الانتباه والحواطف ، ليس فقط في فيلم الفرصة الأخيرة للينتبرج عن اللاجئين بل وفي غيره من الأفلام الأخرى أيضاً مثل *Ilcammino della speranza* إخراج بييترو جيرمي) ، إلى توجيه الدعوة لكولر للتوجه إلى هولود. وكان مصير لينتبرج مثل مصير غيره من المخرجين الأوربيين : فيعد سنوات من كتابة وإعادة كتابة عدد من السيناريوهات ، تم السماح له بإخراج فيلم عن حياة مراهق أمريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر !! لم يحقق نجاحاً في صالات العرض السينمائية ومن ثم سحب منها إلى سوق الفيديو .

ويلعب الأوسكار دورا هاما في العمل الكوميدي لرولف ليسي (تيدي بار) *Teddy Bar* ، حيث يقوم مخرجا معجبا بوودي آلان بدور البطولة . ويحكي الفيلم قصة مخرج سويسري حصل لثو على أوسكار ويصاب بالهيار عصبي لأنه لا يتمكن من تمويل مشروعه الثاني ، وعند إدخاله إلى مصحة نفسية ، يقابل الكثير من أصدقائه هناك.

ولا تبدو الفكرة بهذا القدر من الجراءة كما قد يظهر: ففيلم (صانع السويسريين ١٩٧٨) *Die schweizer macher*، إخراج رولف ليسي ، والذي باع مليون تذكرة في سويسرا وحدها ، كان أنجح فيلم في تاريخ السينما السويسرية على الإطلاق ، وبرغم ذلك فعندما حانت اللحظة التي يتقرر فيها التمويل ، "رفضت الهيئات التي تقدم الدعم أن تقنع تحت تأثير الانبهار" ورفضت أن تمنح ليسي - الذي اعتبرته مؤلف سيناريو قليلا ما يمارس عملية الإخراج - أي دعم إضافي. وفي أعقاب النجاح التجاري الذي حققه فيلمه ، اعتبر ليسي نفسه بلا شك أفضل صانع فيلم سويسري ، غير أن الهيئات الإدارية التي كان عليه أن يتعامل معها لم تكن مستعدة لأن تقدم "ألياً" أي دعم فضلاً عن أن إقناعها بتقديمه كانت مسألة صعبة تماماً فقد سيطرت عليها حالة من الريبة والحذر تجاه أي أعمال كوميدية ، وهي نظرة لها ما

يبررها نتيجة للطبيعة الانتهازية للعديد من المشاريع المشابهة. فإذا القينا نظوة عبر الحدود ، وعلى الأثار الإيجابية للدعم الذي تقدمه الدولة في ألمانيا حيث تمنح هيئات التمويل ثقتها للأعمال الكوميدية ، فهي لا تؤكد إلا تحامل وجهات نظر الخبراء. وباختصار ، فقد وجد أكثر المخرجين السويسريين شعبية نفسه إزاء معضلة ثقافية : حيث لم يتم التعامل مع نزعتة نحو الأعمال التجارية القابلة للاستمرار على أنها توصية تستحق أن تؤخذ في الاعتبار.

كما لم تظهر تلك النزعة نحو الشكل النمطي في أى من أعمال الآن تاتر سواء تلك المتسمة بالبهجة أو الأسى. وستظل أضواء وظلال صوره الاجتماعية دائماً وأبداً تمثل التدفق الأول للأفكار في الثلث الأخير من القرن العشرين . فأعمال تاتر تصف مسار النقد ، والنقد الذاتي للفكر السياسي خلال فترة الازدهار الاقتصادي ، والأزمات الفكرية ومن ثم مشاكل وسائل الإعلام في ذلك الوقت. يصبح تشارلز مدركا لوضعه عندما تركز كاميرا التلفزيون عليه ؛ ويحاول كل من بيير الصحفي بالاشتراك مع الشاعر بول صياغة سيرة ذاتية للممثل روزموند قبل أن يستغرقها الوجود الإنساني لروزموند؛ ففي فيلم (شهر الحصاد) *Messidor*، يحكي قصة شابتين انحرفتا عن الطريق المستقيم، ويتم ملاحظتهما في جميع أنحاء سويسرا نتيجة الشعبية الكبيرة التي تمتع بها البرنامج التلفزيوني "مقاومو الجريمة" ؛ وفي فيلم (في المدينة البيضاء) *Dans la ville blanche*، يقوم البطل ، بول ، بتصوير فيلم ٨ ملليمتر عن يومياته ويرسله بالبريد إلى زوجته ، التي من المفترض أنها تفهم ما يدور ؛ وفي فيلم (وادي السراب) *La vallee fantome*، ينحّي مخرج الفيلم السيناريو جانباً ويحاول أن يبدأ من جديد ؛ وأخيراً ، في أشياء الواقع كانت قناة تلفيزيوية فعلية تريد جزءاً ثانياً من قصة روزموند غير أنها لا تحصل على ما كانت تساوّم عليه. فقد وضع تاتر يده على نبض العالم ، وأعترف بشكوكه الخاصة تجاه كل من قابله في المعالجة ، والقوة الطاغية لوسائل الإعلام. وبهذه الطريقة حفر تاتر أسمه في ضمير تلك الحقبة التاريخية ، بوصفه - مستكشفاً الأرض



فيلم (إعدام الخائن أرست س.) إخراج ريتشارد دينو، ١٩٧٦. يعتبر الفيلم إعادة بناء لحياة وموت أرست س. ذلك العامل غير الماهر الذي تم إعدامه في نوفمبر ١٩٤٢ لأفضائه أسراراً عسكرية. كما يعتبر الفيلم نداءاً سينمائياً مدنياً إلى المحكمة العسكرية ويضع "الناس العاديين" الخاضعين في موقف الشاهد. وليس الفيلم بترتة، وإن كان من الواضح أن تنفيذ حكم الإعدام يعني أن الدولة والمؤسسة العسكرية يضرّيون بإعدامه مثلاً ككثبت تفاصيله بعناية. والفيلم عبارة عن وجهة نظر نزع عنها الطابع الأسطوري لسويسرا من خلال تاريخ شفوي ككثبت تفاصيله بعناية.

لكل مشاهديه - وفي نفس الوقت بوصفه شاهداً نقدياً عليها. ولم يفلت من بين يديه: لا انهيار اليوتوبيات و"لغاتهما" ولا نهاية القصص الكبرى (جان فرانسوا ليونارد). وكانت رسالة تأثر كما أوضحها بنفسه هي أنه لا توجد رسائل أخرى.

ويكتشف بول في فيلم (في المدينة البيضاء) ساعة حائط في بار لشبونة تسير عقاربها في الاتجاه المعاكس، ومع ذلك يمكن قراءتها على نحو صحيح. وبشكل ينطوي على قدر كبير من السخرية، ترمز تلك الساعة إلى

نقطة التحول في أعمال تاتر. وحين لا يعود الخطاب قادراً على تناول قضايا العالم على اتساعه ، يصبح لزاماً على السينما أن توجه اهتمامها إلى الفرد. ويقدم تاتر دليلاً ساطعاً على ذلك في عمله لا أرض للإنسان ، ويشير ذلك العنوان الغامض إلى تلك المنطقة الخالية من السكان بين بلدين ، وإلى فقدان الاتجاه من جديد. وليس من قبيل المصادفة أن نماذج تاتر النسائية تظهر التغيرات المثالية أكثر وضوحاً مما يظهرها الرجال. وكان تاتر أكثر حساسية إلى طبيعة تكوينهم الجسماني ، وهو ما ظهر بصفة خاصة في فيلم (امراة من روز هيل) *La Femme de Rose Hill* ، وفيلم (شعلة في قلبي) *Une flamme dans mon cocue* وفيلم (يوميات الليدي م.) *Le Journal de lady M.* والواقع أن كل أعمال تاتر هي عبارة عن حوار حميم جوهري مع روح العصر ، بل عبارة عن كشف حساب دقيق لوعيه الديناميكي الخاص. وبالنظر إلى هذا الحوار كان فلسفياً بقدر ما كان فردياً ، فإنه لم ينجح في أن يشكل نموذجاً جديداً.

ومع ذلك ، فقد تبني هذا النموذج أحياناً المخرج الإيطالي السويسري فيليبي هيرمان ، على سبيل المثال ، وذلك في فيلميه (رجل بدون مسكن ١٩٨١) *Matlosa* و(البراءة ، ١٩٨٦) *L'Innocenza* . ويدور فيلم (رجل بدون مسكن) حول ذلك الشخص الذي لا تربطه أي صلة ، حتى لو كانت بعيدة ، بشارلز بينما المدرس البريء في حكم الشقيق الروحي للسمندل. كما أن فيلمي باتريشيا موراس ، (الهنود مازالوا بعيدين ١٩٧٧) *Les Indiens sont encour loin* ، و(الطريق المفقود ، ١٩٨٠) *Le chemin perdu* من بين أكثر الأفلام ارتباطاً بأسلوب تاتر سواء من حيث الفكر أو الخيال. فالفيلم الأول ينطوي على إشارات واضحة إلى تاتر : إذ تظهر شارلز دى الشخصية الرئيسية في العمل وهي امرأة شابة متعجلة ، ليحذرها من أن عقليتها التي تسطر عليها والمتمثلة في "أنا أريد كل شيء ، أريده الآن" ستقودها حتماً إلى حتفها الأخير. أما فيلم (الطريق المفقود) فيتناول فكرة الجنس البشري والأفكار

التحريرية عبر الأجيال. ويهتم حفيدان ، نمطيان بما فيه الكفاية ، اهتماما كبيرا بعالم جددهما أكثر مما يهتمان بعالم وأحلام والديهما - ولم يكن تَأَلَّق هذه الكوكبة من النجوم في سماء السينما السويسرية أمراً نادراً. والواقع أن أطفال فترة ما بعد الحرب الذين رفضوا جيل آبائهم تحت تأثير سحابة من الشكوك وهينوا أنفسهم للنهوض بمثالية أجدادهم المهذرة عبر التاريخ لم يكونوا فقط أطفال ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. لقد شكل احتلال جيل الشيوخ بؤرة الاهتمام في السينما الأوروبية لفترة تزيد على عشر سنوات ، من حيث أن هذا الجيل يمكن النظر إليه على أنه حماية للإنسانية ، ظاهرة قابلة للتفسير التاريخي.

واحتوت الأعمال الكاملة لريتشارد ديندو على رواد القرن العشوين، وأبطاله الحقيقيين ، وضحاياه (الذين تجاوزهم التاريخ) ، ونماذجه العليا ومن جاء بعدهم من رموز على صلة بهم. وبخوض ديندو مجال السينما فقد ترك وراءه آثاراً ساطعة يمكن قراءتها بوضوح شأنه في ذلك شأن الآن تاتار. لقد عرف ديندو بالتعبير الذي عرف نفسه به ، أى بوصفه يتيماً قام بنفسه بجمع شمل العائلة - الأب والأم والجد والجددة والأخوة والأخوات بل وحتى الأطفال. فقد تبني مجموعة من الصداقات الحميمة من خلال "الحوارات العميقة" الخاصة بالسينما. وطبقاً لتتابع الأحداث زمنياً : فهي تتمثل في مجموعة من الرسامين البسطاء ذوي الاحتياجات الطبيعية للإبداع؛ ومواطنين سويسريين دفعوا عن الديمقراطية في ألبانيا رغم أن ذلك أدى إلى نبذ مواطنيهم لهم ؛ أرستت س. الذي دفع حياته ثمناً "لخطأ أحق" ؛ هانز سستوب " المصور الفوتوغرافي للوجود الإنساني" ؛ كليمنت مورو الفنان المعادي للفاشية ؛ ماكس فريش الذي طرح مجموعة من الأسئلة على نفسه ووطنه في إطار خدمته لقضايا التوزيع طوال حياته ؛ وماكس هاوغلر رفيق ديندو "الأخرس" وصانع الأفلام ، الذي ضيعته أحلامه الخاصة ؛ وأربعة من الشباب صغار السن الذين قضى عليهم تمردهم الذي لا يمكن السيطرة عليه ؛ وشارلوت سالومون التي قضت عليها الفاشية، وقصة حياتها المصورة في لوحات ؛ وآرثر ريمبو ، الذي أنخرط في

العالم مثل نيزك مشتعل ثم خبا ، وبأس إلى أن نفى نفسه خارج أوروبا ؛ تشي جيفارا ، الذي قبض عليه خلال الفوضى التي حلت بالمعارضة ، وفكرة العالم المثالي والرغبة في الموت ؛ برين بريندباخ شاعر في المنفى ، وأخيراً كلبتن البوليس بول جرينجر في سانت جال ، الذي بعد أن أنقذ حياة المئات من اللاجئين اليهود خلال الحرب ، اتهم بالخيانة العظمى وهو الذي ناضل من أجل أن تقدم بلده أقصى ما في وسعها من أجل تجسيد كل ما هو أنساني .

وفي المواضيع المحلية والبيئات المحيطة بها ، الأكثر اتساعاً ، المرئي منها وغير المرئي : كان ريتشارد ديندو يخترق دائماً الأحداث ، متقصياً الحقيقة رغم أنها قد تكون بعيدة جداً عما تبدو عليه ، نافذاً إلى الطاقات السحرية لهذه المواقع ذاتها. فقد خاض في عالم الخائن أرنست س. ، كما سافر إلى مونتاك كما وصفها ماكس فريش ، وتتبع آثار الشاعر الصامت في الشرق ، كما عبر الممر الذي سار فيه تشي جيفارا حتى بلغ المكان الذي ملأت فيه ، وقام بزيارة جنوب أفريقيا. أن طوبوغرافي قرننا هذا ، والعالم الداخلي لرجل معاصر حساس ودائم البحث ؛ هو حاضر الحاضر ، وحاضر الماضي. أن كل أفلام ديندو تقدم الموضوع ، بعوالمه الخارجية والداخلية ، ومنهجه الأثري. فهو يرفض أن يولي اعتباراً لكل الأفكار الجاهزة ويمضي في طريقه الخاص إلى المعرفة على هدى ملكاته الخاصة. وعندما نصحه البعض بأن يكون اقترابه من الأماكن - أهدأ خلال رحلة البحث التي عرفت باسم "أحداث winterthur" في الثمانينات - أثر أن يتوقف عن إتمام المشروع .

ونستطيع أن ننظر إلى الأعمال الكاملة لريتشارد ديندو، كما ننظر إلى أعمال تاتر، بوصفها خريطة نرى عليها تقدم العقل المتفتح داخل حركات ذلك العصر واشتياق القلب إلى الحب. ولم يكن ديندو هو الصانع الوحيد في السينما الذي استخدم تلك الوسائل في محاولة من أجل أن يعثر على ذاته ويجعل نفسه وجيله مفهومين للآخرين. حيث كان البحث السينمائي ، وتجسيد التفتيب الديناميكي عن الواقع والحقيقة ، وإبداع عالم من خلال الشهادات

والوثائق ، سمات هامة لإنتاج ذلك الجيل من صانعي الأفلام ، التي كانت تتمثل خيرتهم الأساسية في الرصد الممتاز وأدراك محاولات إرباك إحلال السلام. ولما كانوا قد ركزوا بحثهم على فترة الحرب العالمية الثانية فهذا لا يعني الهروب من الحاضر. وكان القلق الذي أصابهم مؤقتاً ، أما الجندل المستمر حول ما يسمى "تفاقم ظاهرة تزايد أعداد الأجانب" - والخوف الكامن الذي أصاب قطاعات من السكان خشية أن تصبح سويسرا عرضة لتدفق المهاجرين - فلم يؤد إلى التخفيف من هذا القلق .

وكان ديندو في فيلمه عن إعدام الخائن أرست س. شأن ماثياس كناور في فيلم (أثار غير مرئية) *Die unterbrochene spur* ، ويورج هسلر الذي رسم في فيلمه (جورفسون) *Josephson* ، صورة نحات ، لوحة جافسة خشنة تصور الحركات المعادية للفاشية ، والهجرة السياسية من ألمانيا الهنارية. فقد أقاموا نصباً تذكارية لعمال وموظفين مجهولين من ذوى الميول الديمقراطية ، والذين برغم من أنهم من المحتمل ألا يكونوا متمكنين من النظرية تمكنوا حسناً مثلما كان وضع الفنانين البارزين والكتاب في المنفى ، ولكنهم عوضوا هذا النقص عن طريق الممارسة العملية ، وبصفة خاصة في علاقتهم بمكتب التسجيل السويسري للأجانب. وكما فعل دينسدو ونيكولاس مينيرج في فيلم أرست س. فعل مينيرج ومخرجا الأفلام هانز ستورم وفيللي هرمان في فيلم (الطقس بارد في برانن بورج) *Es ist kalt in Brandenburg* - فقد تم اقتفاء مصير موريث بافو ، أحد سكان نيو شاتل ، والذي تم إعدامه في برلين في يوم ١٤ مايو ١٩٤١ وهو في عامه الثالث والعشرين فقط بعد محاولته الفاشلة لاغتيال هتلر. وتعكس حياته القصيرة الاضطراب الديني والسياسي لهذه السن ، وأن كانت تعكس أيضاً التحفظ السلبي بين طبقة الموظفين السويسريين ، ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك بالسفير السويسري في برلين ، هانز فروليشر. ويعكس ذلك الفيلم ، أكثر من أي عمل سينمائي آخر الشعور بعدم الارتياح والتواصل مع العالم المعاصر. ثم أن



فيلم (وحدهم) إخراج فرانسيس روسيه، ١٩٨١. الفيلم عرض لحالة داخلية محمومة ومضطربة. ويبحث جان (نيلس أرستروب) عن أمه وعن حب امرأة، وعن نفسه من خلال الحب؛ غير أنه لا يجد إلا الخديعة والأوهام والترتيبات المشكوك فيها والسطحية، وفي رحلة فراره اليائس من نفسه كطفل، ويندمج في ذلك بكل جوارحه. وهذا الفيلم السيكولوجي الذي يقيم عليه مناخ إنساني دافئ يصور في نفس الوقت الداخل والخارج كحدث منظور وغير منظور، موضوعي وذاتي.

السير في نفس الاتجاه الذي سار فيه بافو يوضح صرامة الاتجاهات غير الديمقراطية بالإضافة إلى تفاهة الفكر العسكري.

وأرادت الأعمال التسجيلية - ومازالت تريد - أن تكون ضمير الأمة ، لدفع المستور والمقهور إلى دائرة الضوء ، ولجذب الانتباه إلى الأحداث والأشخاص الذين لا توليهم وسائل الإعلام اهتماما. ولقد أعلن مخرجو الأفلام التسجيلية : "نحن نعطي أولئك الذين من حقهم التصوير دون أن يتم سماع صوتهم ، الفرصة للتعبير" ، وهو ما اعتبره البعض بمثابة تهديد. فقد أفصح

مخرجو الأفلام أن المغموين ، والفقراء ، والعاجزين ، والمعدمين ، والمهملين والمنبوذين من الدولة بما في ذلك السكان المهاجرين، لديهم القدرة بشكل واضح علي التعبير عن أنفسهم. أن اللهجات المحلية السويسرية التي تدهورت حتى وصلت إلى مستوى الفولكلور الجامد المفزع في الأفلام الروائية لفترة الخمسينات، قد أعيد اكتشافها بوصفها لغة حساسة إلى أقصى حد وقادرة على التعبير بنفس المستوى عن أساليب التفكير الرصينة. أن أورس جراف ومارليس جراف ، وهانز ستورم ، وبياتريس ميشيل، والكسندر ج. سايلر، وجون كوفاتش، وفريدي م. مورر ورومان هولنشتاين، وهانز - أولريش شولمبف، وريمو ليجانزي، ونينو جاكوزو، وجيرترد بنكوس، ويوهانيس فلوتش، وبرونو مول، وكلود شامبيون، وأدوار وينجر، وإيريك لاتجاهر، وماتياس فون جوتنن ، وبياتريك ليندنماير ، وديتر جرانيشر ، وجاكليين فوف (وهي لمدة ثلاثين عام) ، وفيرنر شفائتزر وغيرهم كثيرين، بل وحتى الآن ، فالترمارتي، وريني ميرتينز قد أخذوا جميعهم مواقف "انشقاقية" مدافعين ببطولة عن حقوق هؤلاء القابعين في قاع المجتمع من خلال اختيار الكلمات الطنانة والمجردة المتعلقة بحقيقة أوضاعهم ومدى ملائمتها.

وغالبا تبني مخرجو الأفلام التسجيلية قضايا كان يجب أن تستحق اهتمام الصحافة، والإذاعة والتلفزيون. ولكن، سواء كان الموقف الذي تبنته وسائل الإعلام موقفا يعود إلى أغراض عملية أم إلى أسباب انتهازية ، فلم يكن في وسعها أن تحتمل مثل هذه المشاريع المؤجلة. وقد رفض مخرجو الأفلام التسجيلية المستقلون أن يتبعوا أسلوب الخطوات السريعة النشطة؛ ورفضوا التعامل مع كعكة الأفلام التسجيلية العادية التي يقدمها التلفزيون. والواقع أن هذا هو الذي جعلهم قادرين على تصوير البطالة، والجهالة ووزن العالم الحقيقي "للناس"، بصورة مقنعة. وكثيرا ما أدعى النهج الوثائقي التلفزيوني أن الوجود الإنساني يختبر الواقع في تناغمه الكلي وأنه يتمتع بحرية كاملة في العمل. (وطبقا لما اعترفت به شبكة الإذاعة السويسرية فأنها أعطت لنفسها

فرصة امتثالية: فاعمل الذي قامت به ماريان بليتش، وبول رينكسر، على سبيل المثال لا ينتهي لطائفة أعمال الوجبات السريعة). وتناول مخرجو الأفلام التسجيلية السويسرية عاداتهم الوجدانية المنتمية إلى أصولهم وتقاليدهم وتاريخهم وثقافتهم بجدية شديدة. ويقول كاتب الكتاب "يعود الفضل في أنني استطعت أن أعرف بلادي وأفهمه بشكل أفضل، إلى الوثيرة المنمثلة للأعمال الوثائقية، التي تلاثم معدلات خبرتي وحياتي الخاصة حتى لو أصابني بالضيق أحيانا بسبب الزهو الفكري في بعض المناسبات واليقين الذاتي والمواظب التي يسارسها المتقنون. وكانت هذه المساهمات الضليعة والجدلية أحيانا في السنين المتقدمة أساسا في الأثربولوجيا والبحوث التاريخية والمحلية، قد أثارت أيضا المتابعين الأجانب ومن بينهم، على سبيل المثال، مؤرخي الأفلام التسجيلية الألمان أمثال فيلهيلم ورث وكلايس كريمير. بل سلمت شبكات التليفزيون الأجنبية بالقيمة التي تطوي عليها هذه الأعمال -- على الأقل لفترة قصيرة -- وعرضت الأفلام التسجيلية السويسرية، بوضع عناوين فرحسة عليها أو بعرضها كما هي إلى أن أصبحت هي أيضا قادرة بشكل واضح على هضم شيء آخر خير الوجبات السريعة.

وفي الألفية القادمة، ينبغي لكل شخص يريد أن يكون صورة عامة عن سويسرا والسويسريين، ألا يكتفي بقراءة الصحف؛ بل سوف يكون لازما عليه أن يشاهد مجموعة كبيرة من الأفلام التسجيلية أيضا. وإذا كانت هناك ضرورة للاختيار، فيجب الإلمام بالكسندر ج. سايلر في فيلم (الإيطاليون) *Siamo Italiani* وفيلم (كلام مضلل... مضلل) *palaver, Palaver* وهو فيلم، عن علاقات السكان السويسريين بالجيش، والتحرر المؤلم من فكرة أنهم يملكون مليشيا مسلحة كقيلة بضممان وجود مثالي). ومن الممكن أن يأتي بعد ذلك فيلم (فيكتور) *Viktor* لجون كوفاتش، وهو تصوير لوجوه متعددة للتطويع الاجتماعي للفرد من جانب الأسرة، والمدرسة، والإصلاح المدرسي، ونظام العدالة؛ وفيلم (طرق وأسوار) *Wege und Mauern* لأورس جراف، وهو

دراسة قاسية للأيديولوجيا والآثار العلمية للنظام العقابي؛ وفيلم (استمتع بحياتك) *Freut Euch des Lebens* لرومان هولنشتاين، وفيلم (الحب العاجز) *Behinderte Liebe* لماريني جراف، وهما فيلمان يرسمان صورتين مرهفتين عن الحياة لدى المقعدين، وهناك فيلمًا نينو جاكوزو التسجيليان عن حياة المهاجرين وصيد الضمير (الهجرة) *Emigrazione* وفيلم (العودة إلى المنزل) *Ritorno a casa*؛ وفيلم (سيريات) *Seriat* لأورس زمارليز جراف، وفيلم (سيرتشوان) *Sertschawan* لهانز ستورم وبياتريس ميشيل. وعندما نكون بصدد الهوية الريفية، تظهر أسماء فريدي م. مورر في فيلم *Wir Berqler in den Bergen* (الجبل الأخضر) *Der grune berg*، وستورم وميشيل في فيلم (جلوسفيل) *Gosslwil*، وإيريك لاتجاهر في فيلم (رجال في الدائرة) *Ex voto and manner in ring*، وجاكولين فوف في فيلم (يوميات مزارع) *Chronique paysanne*، وكلود شامبيون في فيلم (طاحونة ديفيلي) *Le moulin Develey* وريمو ليجانزي في فيلم *Chronik von prugiasco* وأعمال هؤلاء من شأنها أن تكون مصادر مرجعية. وفيما يتعلق بحياة وأحلام "رجل في الشارع"، فإن الأفلام التي يجب مشاهدتها هي فيلم برونو مول (كل الحياة) *Das ganze leben*، وفيلم سامبا لينتو (حذاء البطريرك) *Der Schuh des Patriarchen*؛ بينما توماس أمباخ يعالج في (أحسن صنعا) و(الجيتو) فقدان المعنى في السابق ذي الوتيرة المتسارعة للحاق بالألفية القادمة. ويمكن لتلك القائمة أن تشمل أعمالاً أخرى كثيرة. ومن المحتمل أن يكرس علماء السياسة والأنثروبولوجيا في المستقبل جهودهم لا لخدمة هذه القضايا ذاتها، بل ولخدمة كثير من الأفكار السينمائية التي تم استخدامها.

وقد وجه مخرجو الأفلام التسجيلية أسئلة لا تقبل المساومة، كما ألقوا الضوء على الجوانب المظلمة توجههم في ذلك دوافع سياسية بالمعنى الواسع للكلمة. وعندما فرض هذا الشعور بعدم الارتياح نفسه مرة أخرى في الأفلام الروائية كان قد أخذ وجهاً آخرًا. وكمثال ذلك، فرائسيس روسيه، الذي أراد

بغير شك أن يعبر عن ضمير جيله أيضا. وقد أظهر فيلمه الروائي الأول (فليحيا الموت، ١٩٦٨) *Vive la mort*، التضامن المثير للجدل مع المتمردين الشباب في ذلك الوقت؛ كما كان فيلمه التسجيلي (بلادي-ثورة) *Biladi - une révolution* هو فيلم تسوده روح التعاطف مع الفدائيين الفلسطينيين بمثابة إسقاطا ذاتيا لتمرده الخاص. وقد قام بالإعداد لفيلمه (الليلة الكبيرة، ١٩٧٥) *Le grand soir* كما لو كان تعويضا عن حماسه الثورية المندفعة مع وجود شخصية رئيسية (هي شخصية شاب متردد يعمل كمراقب ليلى أداها نيلس آرستروب) الذي كان يشبه بطل فيلم مورر "Grauzone"، يتعلم كيف تدافع سويسرا بجمية عن القانون والنظام أو تفرض رقابة شديدة على الإخلال بالأمن. وقد انضم إلى خلية ثورية بوصفه عنصرا مهيجا وعلم المنشقين مثيري الاضطرابات الأمور الضرورية التي يفكرون إليها لتحقيق الأهداف السياسية. وقد وضع ذلك الشخص الذي قام بتعيين نفسه عميل سري أبناء وبنات الطبقة البرجوازية الثوريين أمام تناقضاتهم الخاصة. ذلك أنهم يفقدون الشروط الضرورية للتمرد: الحيوية التي لا تعرف الرحمة. أنهم يمتلكون الكلمة، لا القوة. وقد أعد روسيه مسرحه الثوري دون أن يأخذ في الاعتبار الواقع الفعلي. وفي فيلمه التالي، (وحدهم) *Seuls* عمل مع نفس الممثل مرة أخرى: ذات متضخمة جاهزة للسقوط في التناقضات النفسية والأحلام والרגبات. وما أراد روسيه أن يعبر عنه الآن هو أنه يجب على أولئك الذين يريدون أن يعيشوا على أسلوبهم (السياسي) أن يجدوا أولا أنفسهم؛ وقد واجه جان نفسه من حيث هو طفل، وأخذ - بالمعنى الحرفي - طفولته نموذجا لهذا البحث. وفي مجرى بحثه العام عن الهوية والأحوال النفسية والتغيرات الرمزية والرؤية الغنائية أصبح روسيه أكثر قوة. وفي إعدادة لقصة رامو يكتشف ديربورنس ذلك الرجل الذي بدأ بوصفه "صانع فيلم سياسي" عقده الخاصة، وتكوين روحه الداخلية المضطربة، وأصوات روحه الداخلية الغامضة ويعبر عن هذا كله بشكل ضمنى قريب من الموضوع وأن كان ذلك

بشكل فني دون المستوى. وتحولت رسالة الثورة إلى رسالة عن الحب. أما روسيه الأستاذ القدير في خلب الأبواب فيما يتعلق بالعنصر المثير للشغفة في العالم الفني والذي أسكرته الصورة، فلم يجد مرة أخرى الموضوع القادر على توصيل معاناته ورويته.

ولم ينجح الثراء المتنوع للعالم الداخلي في هذا البلد، وفي هذه المرحلة التاريخية في إقامة جسور بينه وبين الجمهور. غير أن موسيقى العاطفة هي التي نجحت في شق طريقها إلى قلوبهم.

وفي بداية الستينات، ذهب أحد شعراء جنيف الشبان إلى باريس بحثاً عن جمهور له في مسارح المقاهي لأغانيه الكوميديّة العيثة، وموسيقاه القلبية العاطفية. وعندما قابل كلود جورتا ميشيل سوتيه في باريس أغراه، هذا الأخير، بالاتجاه نحو السينما. وكان فيلم جون فورد (عناقيد الغضب) *The grapes of wrath* الانطلاقة، فبعد أن شاهد سوتيه هذا الفيلم، تملكته الرغبة في أن يقدم على صناعة أفلام بنفسه. ودير جورتا له عملاً في استوديوهات جنيف التابعة لشبكة التليفزيون السويسري. وبدأ سوتيه بكتابة مجموعة من التعليقات، ثم أتجه بعد ذلك إلى المسرحيات التليفزيونية. وسرعان ما بدأ في الإخراج لأول مرة في حياته. واستخدم رائته الذي يتقاضاه من التليفزيون لعمل لقطات قصيرة مع أصدقاء له خلف وأمام الكاميرا. وكان فيلم (مايكل وأرثر) *Mick et Arthur*، يدور حول رجلين يخرجان للنزهة في حديقة فيلا تقع على بحيرة جنيف، ويستمتعان ببعض اللعب الطفولي البريء في الحديقة، وعلى حمام السباحة وفي المنزل. غير أنه لم يكن هناك أي تطور درامي للأحداث، أو تطوير للحظة الدرامية؛ فقد كان الفيلم مجرد هزل خالص، وغريباً مع وجود مسحة حزينة.

وكان فيلمه الروائي الأول (الرغبة في المستحيل) *La lune avec les dence* قد تحقق بفضل بضعة آلاف من الفرصات قدمها صاحب عمل بحماسة الهائلة. ويدور الفيلم حول باليه يجمع بين المتعة والألم لعدد من الفرص

الصناعة. وكان ميشيل سوتيه يبلغ من العمر في ذلك الوقت الرابعة والثلاثين؛ كان وما زال شاعرا - فنانا ينسج صورا وحركات وجملا وإيماءات على نحو متحلل من أي التزام ومتخفف من أي ضغوط، إذ كان يعمل دائما طبقا لقواعده الخاصة كمخرج يتسم بالشاعرية.

وفي نهاية الخمسينات، وفي ضواحي لنت وصل شاب من سويسرا الوسطى إلى زيورخ. وحمل معه الحدود الدنيا الضرورية لإقامة طويلة وحقيقية تحتوي على رسوماته. وقد عرض لوحاته على مجموعة متخصصة من الخبراء في مدرسة التصميمات المعروفة في المدينة. وقد رأوا أنه موهوب وان كان ما يزال صغيرا بعد لالتحاق بالمدرسة. ونجح الشاب القادم من سويسرا الوسطى في الحصول على وظيفة في موقع بناء بل استطاع ادخار بعض المال من عمله هذا. وبعد عام تم قبوله بالمدرسة. ولم يذكر فريدي ميلشوار على الإطلاق اسم الشخص الذي قام بدعم مورر. وبعد انتهاء فترة الدراسة الرئيسية التي تستغرق عامين، تم قبوله بقسم التصوير. وفي عام ١٩٦٠ تم تنظيم معرض خاص بالسينما في متحف المدرسة. وقد تواكب ذلك مع تصويره لفيلم كان ما يزال يكتشف فيه لغته الفنية؛ وفي رحلة دراسية إلى إيطاليا قام مورر بإخراج فيلمه التجريبي (مقوط برج بيزا) *Der sturzende turm von pisa* وبعد ذلك بفترة قصيرة أخرج فيلمه الروائي (مارسيل) *Marcel* وهو فيلم ٨٠للمتر، وكان مورر وما زال مصورا موهوبا ويمتلك "عينا" خلقت للتصوير. واشترك هو وبعض أصدقائه في الإقامة في فيلا متهاكة اسمها "باسفيك". وفي ذلك المكان صور ف.م.م. مجموعة من الوجوه على مراحل بقدر ما كان هناك من أصدقاء يعيشون في المكان. وقام مورر بنفسه بكل أعمال السيناريو والتصوير والكتابة؛ وكانت مدة النسخة الأولى ثلاث ساعات طويلة وصامتة - إذ كانت الصور تقول كل شيء عن: رجال يصيبهم الخجل تجاه النساء، وعن فن السير علي الحبال المرتفعة والتأرجح عليها دون السقوط، في حلقة من حلقات هذا المسلسل التي يمثل فيها نفس

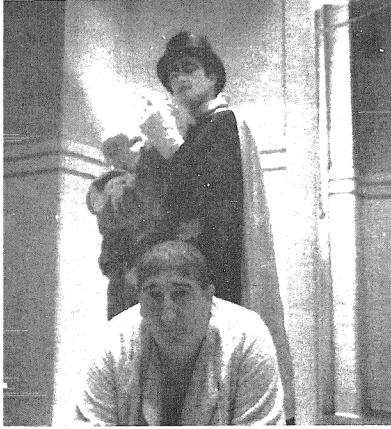
الممثل دور أب يحتضر ودور أولاده جميعاً. ولم تظهر إلا فسي عام ١٩٦٥ نسخة قصيرة من العمل. وكتب مورر بعد عشر سنوات لقد خرجت أعمالتي السينمائية الأولى عن إدراكي للحياة مباشرة "لأن صناعة الأفلام برهنت لي أنها اللغة الوحيدة للتعبير الباقية لي والتي لم يتم القضاء عليها أثناء الدراسة في المدرسة." وكانت اللغة التي يتحدث بها تتم من خلال الكاميرا ومعها. وفي فيلم (باسيفيك) *Pazifik* ظهر مورر بوصفه "شاعراً" يصور نفسه لا بالقلم ولكن من خلال مرآة بديعة.

ويعتبر هذا الفيلم الشاعري المتماسك، من حيث نمطه، أكثر الأفلام التي قدمتها السينما السويسرية الجديدة إثارة للدهشة. ولم يكن هذا العمل عملاً صحفياً، ولا بحثاً حسياً، ولا حتى مسرحاً أنتقل من خشبة المسرح إلى الزمان والمكان الواقعيين؛ لقد كان عرضاً خالصاً.

وإلى أن أخرج فيلمه السينمائي الأخير (موقع من رينسارت) *Signe Renart*، ظل ميشيل سوتيه ذلك المخرج الذي صاغ تصوراتهِ عن الحياة في شكل صوت وصورة، وذلك الصانع للسينما الذي فهم الحياة بوصفها تفاعلاً حياً مع المصادفات، ومواجهة كل ما هو زائل وبوصفها هزلاً تعويضياً. استطاع سوتيه أن يصور الأفراد المنخرطين في علاقات عاطفية متبادلة فيما بينهم وتعرض هذه العلاقات للانفصال دون سبب ظاهر، والالتقاء بأخرين جدد مصادفة وتغيير المسار الذي اعتادوا أن يسلكوه بصورة متكررة. ففي فيلم (جيمس أو لا جيمس) يتخلى هيكتور عن عمله كسائق تاكسي، وإذ فجأة، وبشكل غير مفهوم، تتفتح أفاق حياة جديدة جميلة أمامه. وفي عمل آخر يتحدث عن رجل كله ثقة بنفسه، يقوم بتحكيم مباريات كرة القدم في عطلة نهاية الأسبوع ويتخذ قرارات لا تقبل الجدل، ويحمل بين طياته ولعاً بلا حدود بثلاثة من أصدقائه الذين يحتاجون من يدافع عنهم. وعندما يشعرون في فيلم حب النساء - التعرف على طبيعة الدور الذي سيؤدونه في بازل، لا يصلبون بخيبة الأمل فقط بل بالارتباك أيضاً.

وقد نبذ رينارت ، كما كان يجري تجنبه بل وظل كذلك أينما ذهب؛ وظل هيرملين الشخص الوحيد الذي ظل مخلصاً له ... إلى أن أتجه هذا الأخير إلى إقامة علاقة مع امرأة أكبر منه أحبته مقابل حبه لها. ولما أغلقت أبواب الحب في وجهه شعر بأنه لم يعد له أي مكان في هذا العالم. ولقي حتفه تحت عجلات سيارة. وإذا كان التاريخ الثقافي السويسري يحتوي على نموذج لشاعرية سوتيه الرقيقة ، فهناك أيضاً كتابات روبرت فالزر (١٨٧٨ - ١٩٥٦) ، وجمالياتها النادرة ، وعدم جدواها المنزوعة السلاح، ومن ثم عدم قابليتها للفساد. وكانت البورتيزرات التلفزيونية التي رسمها سوتيه قد أعلت من شأن بعض الفنانين الذين يتبعون منهجه: رينه شار، جان فيسلار جيلز (وهو مطرب من فود)، لويس سوتيه (مصور ورسام منفي) ؛ كما أن أعماله التي أنتجها التلفزيون أطلعت المشاهدين على بعض إخوانه الروحيين: روجيه فتراك ، هارولد بنتر ، جوزيف تويول. وتتميز النساء في أفلام سوتيه بأهnen حافظات الأسرار والجنابات. وأسم الشخصية النسائية الرئيسية في فيلم (مسلحو الأراضى) *Les Arpenteur* هو آليس. والواقع أن سوتيه قام بتحويل سويسوا إلى أرض العجائب.

كما مهد أسلوب روبرت فالزر ومنطقه الشعري الطريق أمام شعراء السينما الآخرين. وقد ظل فيلم *Der Gehulfe* (١٩٧٦) المُعدّ عن رواية فالزر، أفضل أفلام توماس كوفر لأنه وضع ثقته بالكامل في النص الذي يعتبر معجزة في البساطة الشعرية. وقد حملت أفلام بيات كورت الرئيسية مثل (انهيار العشب) *Schilten, Nestbruch* ، وفيلم (مارثا دوبروفسكي) -وهو أول فيلم يعد للسينما عن رواية هيرمان بيرجر، والثالث بعد قصة انجريد بوجانيج- سمات المسحة الشعرية الرقيقة لمنمنات فالزر، والياس التام الذي يشرف على الجنون، ومرة بعد أخرى، ينضم رواة قصص السينما الشعرية إلى فردريك كابليز صانع الأفلام التسجيلية - وإن لم يكن ذلك مقصوداً على اقتباساته



فيلم (جناحا الفراشة) إخراج ميشيل رود، ١٩٨٣ . الفيلم دراسة نفسية عميقة عن أوديب تقسم ثلاثية قصص مخيفة. واتخذ الحديث التوضيحي المختزل صورة خيالي؛ أما الوسائل السينمائية المساحة والإضاءة والألوان والموسيقى إلى جانب عدة أنوات ذات قوة حلوسية عالية - فقد استخدمت باقتدار. ونتيجة لرفضه الحازم لفكرة أن يكون الفيلم مجرد محاكاة، فقد أصبح عملة السذي لا يستغرق إلا ٥٢ دقيقة يمثل لمسة غريبة في اللوحة العامة للسينما.

المباشرة من فالزر كما في فيلم (الغابة، ١٩٨٩) *Der Wald*. إذ إنه يمتلك لمسة فالزر، أي ذلك الرقص البريء الذي يهيئ استطرادا تعليميا يحوز القبول.

أما ميشيل رود (مواليد ١٩٥٣) وهو الشقيق الروحي لسوتيه، والذي كان تجسيدا لطفولة عبقرية اتجهت نحو السينما، فقد وضع الفن والحياة بعيدا عن الاتجاه السائد مفضلا القصص المزدرة إلى حد بعيد وإن كانت لا تنفكر إلى العمق لهذا السبب. وفي منمنماته التي أبدعها في فيلم (على شاطئ البحيرة) *Au Bord du lac* ، وفيلم (قراءة ممتعة) *Sweet Reading* ، وفيلم

(جناحي الفراشة) *Les Ailes du papillon*، وقد أخرج هذين الأخيرين عام (١٩٨١)، وكان رود يبحث عن أسلوب حسي شاعري لعالمه المتسم بالحساسية وتحقيق توازن صعب بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. ولما كان رود بصورة دائمة شاعرا أكثر منه راوياً فقد بلغ حدود التكثيف الغنائي في فيلمه الروائي الطويل (رحلة نومي، ١٩٨٦) *Le voyage de Noemie*.

أما عن التطور الذي مر به جسان - فرانسوا ، اميجيه (مواليد ١٩٥٠) فقد كان أقل دراماتيكية. فبعد فيلمه الأول (الكسندر ١٩٨٣) *Alexandre* ، الذي يدور حول قصة بسيطة ورقيقة حول الصداقة، أتجه نحو سمويته - (رومير) - في شكل يشبه الحوار الموسيقي. وفي فيلم (القبول ١٩٨٨) *La Méridienne* تنزل الشخصيات تتحدث وتتحدث كما لو كانت في حلم يومي؛ وفي فيلم (الكاتب العام، ١٩٩٤) *L'Ecrivain public* نحن بزاء كوميديا تسخر من الأخطاء سخرية مرة، ومداعبات غرامية على طريقة عسكر وحرامية. وكان هذا الفن هو الفن القادر على غزو قلوب الناس قبل عشر سنوات - وتلقى فيلم الكاتب العام دعماً قوياً من المنتج الفرنسي المشترك في تمويل الفيلم مع هيئة التمويل السويسرية. غير أن الطريق إلى قلوب الناس اتخذت مسارات ومسالك أخرى؛ وفي الوقت الحاضر لا تقود الممرات الضيقة إلا إلى الصحراء. وحتى التلفزيون، الذي يبدو أقل اعتماداً على أموال الجمهور بالقياس إلى اعتماده على الإعلانات، لم يعد يفسح مجالاً للكوميديا الرقيقة، وبوصفه من أتباع فالزر" حاول فيليكس تيسي من برن (ومواليد ١٩٥٥)، والذي كانت طريقته مشابهة تماماً لطريقة اميجيه في اكتشاف نفسه. واستمر تيسي في صياغة حوارات هادئة ، واحداً بعد الآخر : مثل

(نوح وراعي البقر) *Noah und der cowboy* ، (بعيدا عن الازرق) *Aus heiteren himmel* و (جنة الأغبياء) *Schlaraffenland* ولكنها أعمال شابتها روح نازعة إلى الكآبة، مع تخفيف حدتها بالطابع الكوميدي، مع اتسام الأبطال والبطلات لا "بالانخراط في الواقع الفعلي" ولا بالبقاء بعيداً عنه بشكل كامل.

غير أن مسألة العثور على تمويل أصبح أكثر صعوبة، فضلاً عن عزوف الجمهور عن مشاهدة تلك الأعمال. وكانت الرياح التي هبت أكثر برودة، إذ أنه كانت هناك أفلام يحل بها الصمت، وهي أفلام أولئك الذين كانوا يرون آثار ما تركته الأحداث وراءها. وكان ينبغي لهم أن يتعلموا كيف يصرخون، غير أن الكثيرين منهم آثر الصمت.

وكان عنوان الفيلم القصير الأول لمارسيل شوبياخ "مواليد ١٩٥٠" (الهمسات) *Murmure* ويدور حول زوجين عجوزين. وفي فيلمه التالي (كلير في بلد الصمت)، *Claire au pays du Silence* تناول قصة أم تتسحب من عالم الأقوال والأفعال، وتنزوي بعيداً في برج يشبه المنزل. أما الفيلم السينمائي الأول لشوبياخ (التخفف) *L'Allègement*، عن رواية لجان بيير مونييه، فيصف فيه التمرد الصامت لسيدة شابة في منطقة يورا والتي تأخذ حصانها المزود بمركبة التزلج على الجليد وتخفي بداخل الرماد الشموي، بادئة رحلة في مكان، ربما يكون مكاناً للحب غير معروف، ذلك الحب الذي عرفت مذاقه في الصيف. أنه فيلم على حدود عالم الصمت، فيلم الصور الناطقة. ولم يحاول شوبياخ أن يرفع من درجة الصوت سوى مرة واحدة فقط، عند تصويره للحالة الانتحارية في جنون الحب، غير أن فيلم (نهاية سعيدة) *Amour fou* أثبت أن الضجيج الشديد ليس مصدر قوته. وفي فيلمه (الحملان ١٩٩٦) *Les Agneaux*، يعود إلى طريقه الأصلي، أي إلى اللغة الرمزية التي كان قد استخدمها أيضاً في البورتريه الذي صور فيه ليرميت، ذلك الرسام الذي تعود أصوله إلى منطقة يورا.

في إطار الحديث عن مارسيل شوبياخ ينبغي لنا ذكر صانع آخر من صناع الأفلام التي تنتمي إلى عالم الهدوء والصمت؛ بيير ميلار. أفلام ميلار الروائية الثلاثة هي (المعسكر الأوربي) *Campo Europa*، و(السم) *Poison*، و(الهاربون السبعة) *Les sept fugitives*، وكلها أفلام هادئة لدرجة أن مخرجها لم يحاول أن يتحرك خارج إطار مفاجأة الحلبة.

وعليها هنا أن نوضح المقصود "بمفاجأة الحلية"؛ أنها القدر الذي من المحتمل أن ينخر في كل الأبنية الإنتاجية الضعيفة، غير أن السويسري على وجه التحديد هو الذي أدهشني دائما. فالتحفظ والكتمان يشكلان جانبا من جوانب "الشخصية القومية". كما أنه يمكن ملاحظة أن عدم الميل العام للظهور حتى لدى الشخصيات البارزة في مجالي العلوم والثقافة سمة ملحوظة. ولا تستمد هذه السمة وجودها بالتأكيد من روح التواضع أو التحفظ الأرستقراطيين فحسب ، بل أنها تستمد أيضا من الخوف أساسا من الحياة ذاتها. أنها سمة ترعرعت عضويا، إلى جانب تأثير الجذور الثقافية والتاريخية العميقة التي تمتد إلى الماضي البعيد، بل وعميقا داخل العقلية القومية ذات الطابع الريفي الجبلي. فنحن قليلو الكلام ومنعزلون، ومن المحتمل أن نظل كذلك لفترة طويلة وفي حين، أننا لا نملك القدرة أو الرغبة لكي نصبح خطباء عظماء، فإن لدينا القدرة على صنع ما هو جيد، فإذا اقتضى الأمر أحيانا، فنحن مستمعون جيدون ومراقبون لنا آراؤنا فيما يحدث حولنا وإن كنا نفضل أن "نحتفظ بها لأنفسنا".

ويركز واحد من أكثر الإنجازات الرفيعة للمينما السويسرية الحديثة على الفرد، فالإنسان يستغرقه عالمه الداخلي بالكامل تقريبا. فلم يكن لدى بييب (بطل الفيلم) طوال حياته شيئا ليقوله، وعندما قاربت حياته على النهاية فهنا فقط تسامع عما إذا كان قد استطاع أن يجد اللغة التي تناسبه. ويمثل فيلم (الهروب الصغير، ١٩٧٩) *Les petites fugues* لإيف يرسين نقطة القمة في مساره الفني وانسحابا مؤقتا من عالم السينما. ونتيجة لذلك كرس كل مواهبه وإمكانياته لتدريب جيل جديد - وهو شكل من إلزام الذات بالصمت لم يكن معروفا في الولايات المتحدة.

وإذا ما عدنا ثانية إلى بييب : فليسوف ندرك انه ينتمي إلى مزرعة دوبركس كما لو كانت جزءا من خصائصه (أو تكوينه كطفل). وقد توفر له الغذاء ، والمسكن ، ومخصص مالي محدود لم يكن يحتاجه بشدة بالنظر إلى أن كل احتياجاته كانت متيسرة. وعندما بدأ في تلقي معاشه في الخامسة



فيلم (القبولة) إخراج جان فرانسوا ميغيه، ١٩٨٨. يقتني الفيلم خطوات ميشيل سوتيه وإيريك رومر والكوميديات الفرنسية منذ ماريغو، ويمالج موضوعا عالميا هو التردد. انه يتناول قضايا الحب: ففرانسوا يتأرجح بين سيتين ويستدعي سيدة أخرى لكي تكون حكما في هذا الأمر على سبيل المساعدة. وفي إطار براعتهم، وإن كانت حدود التحالف يبينن لا حدود تتوقف عندها، يصبحن مصدرا للتحول المدهش. ويعتبر الفيلم بحواراته البهجة ومشاهده الراقصة فيلما جذابا ومرحا وقطعة حلوى مركزة.

والسنتين من عمره، إذا به يمتلك فجأة أموالا للمرة الأولى في حياته. واشترى لنفسه دراجة آلية وإذا بمظاهر حياة جديدة تبدأ، تتميز بالهروب من الماضي والحرية. وقد تابع المشاهدون يرسمين وكاتب السيناريو كلود موريس، وهما يدفعان تشوق بيب للحرية إلى أقصى حدوده، وهوسه بالاستقلال، إلى حد الإدمان. وكان هذا النظام يتجاوز مرة أخرى، ما هو قائم وأن تكن السيادة فيه لبيب. ولما كان بيب منتشيا بالحرية، فقد فاز بجائزة المعرض الذي أقيم للأحداث التي مرت بها البلاد. وربما كان من الممكن انتزاع دراجته الآلية، لكن كان من المستحيل أن ينتزعوا منه الكاميرا التي فاز بها، لحظة واحدة. وبدأ بيب في التصوير التسجيلي لعالمه، بل إن جبل ماترهورن، أي جبل الجبال جميعا لم يكن يستطيع أن ينحرف به عن المهمة التي وضعها نصب

عينه. وقام برحلة جوية بطائرة هليكوبتر ليري منها كل الأماكن التي وهب نفسه من أجل استكشافها.

ويعتبر بيبي هو شخصية كانديد (أو هنري الأخضر). وإن تكن صورة متأخرة منه. فقد مر بخبرة الصعود - وتصبح كاميرا يرسين في الهواء بنفس القدر من الحرية التي كانت تسبح بها روح بيبي المبتهجة. لقد جعله يرسين يقف على رأسه أولاً ثم على قدميه مرة أخرى. ويعتبر هذا العمل الشعاعي، أحد أفضل إنجازات السينما السويسرية، ويمكن قراءته بوصفه بورترية ذاتي للمخرج، أو بوصفه وصفا لميلاده كصانع من صناعات السينما أو بوصفه أحد أبناء الجيل الذين حرروا أنفسهم من قيود الآراء التقليدية والقواعد الأخلاقية، وانخرطوا في البداية في عالم الأحلام ثم بعد ذلك في مخاطرة رؤيتهم الخاصة عن العالم. وقد استقبل فيلم (الهروب الصغير) في سويسرا نفس الاستقبال الذي استقبل به في العالم فيلم آلان تاتر (يونا). وبعد سنوات من الكفاح والتجريب، نجحت السينما السويسرية في تحقيق أهدافها في تكوين: رؤية سويسرية عن سويسرا.

وكان المركز السويسري للسينما قد زعم قبل ذلك بسنوات بأنه لا أحد أقدر على تصوير مشاكل الوطن سينمائيا من أبنائه أنفسهم. وبعد ذلك بسنوات قال المنتج السويسري الشاب ريز بالزلي والمخرج فليكس تيسي "نحن نصنع أفلاما سويسرية أفضل من هوليود".

وبعد مرور ست سنوات على فيلم (الهروب الصغير) صنع فريدي م. مورر فيلمه *Hohenfeur* وهو فيلم جسد نفس المحتوى المتهوج الذي يتأتى نتيجة تحقيق الطموحات. ويدور الفيلم - هل كان ذلك مجرد توافق أم أنه أمر منطقي أم أنه شئ كالتقدير؟ - حول طفل أصم موهوب. وقد اقتبسنا بالفعل تعبيرا لمورر يقول فيه أن المدرسة دمرت كل لغات هذا الطفل، عدا لغة السينما. وكان فيلمه الأول (المسلم)، وبورترية فنانيه كلها، أفلام صامتة نتيجة دعمها عن طريق التدرج الصوتي. وكانت الصور والإيقاعات معبرة تمام

التعبير . وعندما تم إضافة التدرج الصوتي ، اكتسبت الضوضاء بالنسبة للمخرج نفس القدر من الأهمية التي تكتسبها لغة التعبير . وعلى غرار الفريد بطل فيلم *Grauzone* ، وكان يتمتع بحساسية عالية تجاه كل صوت . والواقع أنه لا يوجد من يتفوق على مورر في حساسيته للغة الحواس . وقد صنع الفيلم التجريبي (رؤية رجل كفيف) *Vision of a Blind man* في أطول يوم من عام ١٩٦٨ ، معصبا عينيه ومطلقا العنان "لحاسة السمع" . وفي الأفلام التي أخرجها في المرحلة الوسطى ، أيضا ، لم يكن الإنصات يعني مجرد الإنصات إلى لغة . فالخمس عشر دقيقة الأخيرة من فيلم *Hohenfeuer* خالية من الحديث ولكنها ليست خالية من الصوت .

وكان الظهور الأول للولد وأخته ، بيلي ، على الشاشة عندما كانا يعملان في الحقول ، وهما يضعان الفخاخ . رغم أن الولد لا يتحدث ، إلا أن كليهما كانا يفهم الآخر كل الفهم . وكان الأب عنيف المزاج يعيش وبقية أفراد العائلة في أعلى الجبل ، في عالم مقصور عليهم ؛ كما أن مزرعة الأجداد التي تقع على الجانب الآخر من الوادي يمكن رؤيتها باستخدام المنظار . ولا تترك العائلة تلك الحياة المنعزلة إلا من أجل الذهاب إلى الكنيسة أو من أجل زيارة الأجداد ، أو في المرات التي يذهب فيها الأب وابنه إلى السوق الواقع أسفل الوادي . وتقع أحداث قصة حب الأخ والأخت ، ووفاة الوالدين كلها داخل هذا العالم المغلق . وكانت القوانين الوحيدة الموجودة هي قوانينهم الخاصة والقوانين الأبدية . وأحيانا ما كانت تتوافق هاتان المجموعتان من القوانين .

ويخبرنا مورر عن قصة حب قوية تندفع بقوانينها الخاصة داخل عالم مستقل على درجة عالية من الحسية بعيدا عن السينما السويسرية ، وليس فقط التكوين السويسري . أن كل عنصر من عناصر الحكمة الدرامية للفيلم ، وكل تفصيلا اقتصادية كانت أو عرفية ، إنما تصدر عن الفيلم ذاته . وقد كفل انسجام الحس الدرامي وأصاليته الحقيقية للدراما الواقعية التي استخدمت بوصفها برهانا فلسفيا ذا طبيعة عالمية نادرة . ومع مرور الفصول ، تحولت مزرعة



فيلم (الهروب الصغير) إخراج إيف يرسين، ١٩٧٩. ويدور الفيلم حول بيب عامل المزرعة (الذي قام بدوره ميشيل روبن) الذي يشتري لنفسه دراجة آلية من أول شيك يقبض به معاشه، ويتعلم التحرك بها: في الشوارع وفي أفكاره أيضا. ولما أصبح فجأة مستقلا ودائم الحركة فقد تسبب في إثارة أزمات للعائلة في إدارة المزرعة ويسجل المخرج العالم الصغير المتقن بكاميراه لحظة بعد أخرى. ويعتبر هذا الفيلم المتعدد الوجوه قصة شعرية لوجه من وجوه الحياة ورسالة بالغة الوضوح من السماء والأرض، أي أنها تعبير آخر رسالة متكاملة.

أوف ديرموير الجبالية إلى مسرح يعتبر في الواقع العالم نفسه. وعندما قال مورر أنه كان في وسعه تصوير الفيلم في أيسلندا أو اليابان وهما بلدان عرفهما معرفة مباشرة أو لم يعرفهما إلا عن طريق السينما- فقد كان ذلك أكثر من مجرد تنبيه للمشاهدين كي لا ينظروا إلى الفيلم على أنه نوع من السينما الريفية.

إذا كان هناك عمل وحيد في السينما السويسرية تم تنفيذه في منطقة مخوفة المساحة وأن كانت تنطوي على نقيض ذلك، أي يدور في مساحة

مغلقة غير أنه ينتمي إلى العالم فلن يكون هذا العمل سوى ذلك الفيلم الشعاري. وفي خلال العشر سنوات التي تلت فيلم *Hohenfeur* أخرج فريدي م. مورر *Der grune Berq* (١٩٩٠) - وهو فيلم تسجيلي عن مشكلة تتجاوز الحدود والأجيال ، وهي مشكلة التخلص من النفايات المشعة ، فهنا اختار موقعا بعبير كما يقال "عما في خلفيته الخاصة" - كما أخرج فيلما بسيطا صغيرا عن ما تراه عيون الكلاب (وكان مورر هو المخرج المناسب لتلك النوعية من الأعمال!) كما كتب أيضا سيناريوهات لفيلمين ، الأول بعنوان (الحقيقة الكاملة مرتين) *Zweimal die ganze wahrheit* والذي تم تصويره في قالب مكثف في ١٩٩٧ والثاني بعنوان (تمام القمر) *Vollmond*. وسرعان ما أدرك مورر بعد فيلمه *Hohenfeur* أنه لن يستطع بسهولة الاستمرار في صناعة أفلام أساسية مرة أخرى. ويوصفه يمثل جانبا مضيقا مثيرا، كان عمله الرئيسي قد أحدث صدى قويا أصبح مورر معه في وضع ينبغي له السيطرة الكاملة على دور جديد وكان ذلك الدور غير مريح نسبيا بالنسبة له: أي دور الحكيم. وبالنظر إلى أن فيلم *Hohenfeur* قد هيا المناخ لتأكيد أهمية الثقافة للسينما الوطنية ومؤسسات تقديم الدعم بصورة مؤثرة ، أصبح مورر يلعب دورا رئيسيا في الجدل حول السياسات الثقافية السويسرية .

أما عن مساهمة دانييل شميد في تاريخ السينما السويسرية والأوروبية فهي بالفعل مختلفة جدا. ولد شميد عام (١٩٤١) في جريزونز وتلقى تدريبه في أكاديمية برلين السينمائية ، وهو أحد الفنانين من ذوي نزعة المواطنة العالمية القادرين على تطويع الإمكانيات والجاذبية الغريبة لسويسرا ومشاهد جبال الألب فيها ، ببراءة يفكر إليها الآخرون. واستطاع شميد استغلال تلك المزايا في أعماله (إما الليلة وإلا فلا) *Heute nacht oder nie* و (لا بالوما) *La Paloma* و (فيولانتا) *Violanta* و (يناتش) *Jenatsch* أو في إنتاجه لعمليتين أوبراليتين هما (وليام تيل وليندا الشامونية) *William Tell and Linda di Chamounix* وتعتبر أعمال شميد السينمائية رؤى أوبرالية بصرية بالدرجة

الأولى تسري فيها الموسيقى وسحر الصورة ، تلك الأعمال التي تتنوع فيها درجات السخرية من نماذج الثقافة البرجوازية ، السائدة في القرن التاسع عشر ، وفترة الحرب العالمية في القرن العشرين (الأدب-الموسيقى-السينما الميلودرامية).

ولم يكن التحقق مما يقوله من بين شواغل شميد الأساسية - وهو أمر ينطبق حتى على أعماله التسجيلية. فقد كان مشغولا ، في إطار إنشاء أساليب جديدة تماما للأشكال والتوليفات الفنية بإجراء الترتيبات اللازمة لذلك ، والآثار الفنية والأدبية التقليدية التي ظلت مهلة لفترة طويلة. وبأي مكان له طبيعة فنية والكليشيهات. وفي أروع أفلامه- كما هو في بعض أفلام رايسر فيرنر فاسيندر. وفيرنر شروتر - ينساب كل من الصوت والصورة إلى جانب الاحتواء الذاتي الرفيع ، قاضيا على قوة المشاعر المخططة وتزييف وسائل الإعلام من حيث هي أحداث اتخذت طابعاً نمطياً إلى حد بعيد.

وسوف نقع في خطأ كبير إذا نظرنا إلى دانييل شميد بوصفه فناناً "بلا وطن" كان في وسعه أن يبدع أعماله في أي مكان آخر من العالم. وقد ساهم هو نفسه في شيوع الأوهام التي تتردد بشأن جذوره ، الفنادق الكبرى الباهرة وأساطير جبال الألب والتاريخ. ويرسم الكتاب التوضيحي بالصورة (اختراع الجنة ، ١٩٨٣) *Erfundung Vom Paradies* ، صورة للجنة بالكلمة والصورة ؛ في حين أن كتاب (خارج الموسم ، ١٩٩٢) *Hors Saison* يقتضى آثارها في قالب سيرة ذاتية ذات طابع روائي . من ناحية أخرى فأعمال شميد التسجيلية ، تقدم توضيحا أسرا في (لا بالوما) *la paloma* لما يتمتع به من "قوة خيال". وعندما بدأ ومعه مصوره المفضل ريناتو بيرتا ، في الإعداد لعرض فيلم (منزل فيردي) *Casa Verdi* ، وهو عن منزل في مدينة ميلانو لموسيقين ومغنيين الأوبرا المتقاعدين ، فإنه يتآمر مع محترفي عمل الخدع القدامى والفنانين لدى قيامهم مرة أخرى بزيارة للعالم التي جرى الاعتقاد بانقراضها منذ فترة والتي كانت تأسرهم من قبل (قبلة توسكا ، ١٩٨٤)

Il Bacio di Tosca . و لما كانت قوة شميد وقدرته كبيرة على إغراء الآخرين فإن ممثلي الكابوكي اليابانيين في فيلم (الوجه المكتوب ، ١٩٩٦) *Das Geschriebene Gesicht* دفعوا بأنفسهم داخل إطار أوبرالي قائم على الخيال الذاتي حيث الإضاءة الطبيعية الكثيفة صاحبة الكلمة والتحريك يتم داخل عالم إضاءة شميد المصطنعة الفنية بالألوان. والواقع أن عالم الفن يأخذ في الاعتبار؛ "الحقائق" التي تتبلور من تضافر القوالب الفنية التقليدية والحديثة. ولا يتطلب الانسجام الناتج أي تأكيد من العالم الملموس ؛ إذ يتابع سيره وراء أكثر المسارات غموضاً.

ولما كان شميد فناناً غير عادي بالمرّة، فلم تكن معالجته للميلودراما وسحر استوديوهات السينما ذات تأثير كبير على المخرجين الآخرين . ومما لا شك فيه أن أفلام الناقد السينمائي الثلاثة برنهارد جيچر وهو من برن ، تكشف عن إعجابه الشديد بفاسيندر وشميد ، ومن الجائز أيضاً أن نجد لدى توماس كويرفر في فيلمه (مشتعل) شيئاً من تأثير شميد في *glut* ، وهو عبارة عن ميلودراما تاريخية لعائلة تعمل في مجال الصناعة ، وإن كان الأرجح إن تتأثر فيسكونتي في هذا الفيلم أكثر وضوحاً. ولم تحدث التأثيرات التي تركها في عدد من المدارس السينمائية إلا آثاراً باهتة .

أن أي مسح للأفلام السينمائية الشاعرية السويسرية لا يمكن أن يكتمل إلا إذا شمل الاتجاه الحالي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكاميرا "الحية" لكليمنس كلوفنشتاين ذلك الرسام والمصور والكاتب والمخرج (من مواليد ١٩٤٤). وقد استطاع الوصول إلى أسلوب شخصي يميزه بعدد من الأفلام التجريبية المنمنة مع بعض أصنفاته في بازل ، وفيلمه الروائي "الكبير" (أصحاب المصانع ، ١٩٧٣) *Die Fabrikanten*، وقد أنطلق بنفسه حاملاً كاميراته في رحلة بدأها ليلا ، داخل أوروبا ووصل إلى آسيا. أن أفلام (قصة الليل ، ١٩٧٨) *Geschichte der Nacht* و (بوابة سيليزيا، ١٩٨٢) *Das Schlesische Tor* وهي أفلام رحلة طويلة بالكاميرا



فيلم (حكاية ليل) إخراج كليرنس كلوبفشتاين، ١٩٧٩. يجعلنا الفيلم نعيش ٦٠ دقيقة من نبضات الحياة والتفكير والليل الخشن لعرض سينمائي من تسعة عشر بلداً أوروبياً مكتوبة بمنطقة داخلية يدمج كل شيء في مدينة ليلية ساحرة واحدة. ولا تولد الضوضاء التي تحدث أثناء الليل، والموسيقى المنمنمة الموجودة في الجو، مناخاً معيناً فحسب، بل أنهما يعززان التمثل الداخلي للرؤى الليلية. ويشير العنوان أيضاً إلى أن الليل يقدم صورة عن نفسه فالعين والأذن يتعرفان على الفضاء ويصبحان في أسر، حالة أشبه بالسحر.

وشرائط التسجيل داخل أماكن بث الحركة فيها الليل، والضوء، والضباب، والعاصفة والطقس. ولا تتطلب تلك الأفلام حبكة درامية بعينها، إذ هي تشكل بذاتها القصة: والاستكشاف الحساس لأراضي غريبة سجلتها الكاميرا المتجولة. كما أن التركيب "الموسيقى" للصوت والصورة يخلق استمرارية سينمائية جميلة؛ قريبا وبعدا، ليلا ونهارا، تضافرا وتشابكا واندماجا. كما حدد الحضور الحي غير المتطفل لكاميرا كلوبفشتاين أيضا إيقاع ونغمة

فيلمين روائيين : (طوال ليلة كاملة الجزء الأول ١٩٨١) *Enachtlang* و *Fuurland* والجزء الثاني من نفس الفيلم (بنفس العنوان ، ١٩٩٢) ؛ غير أنه في فيلم (طريق كرايجر ١٩٨١) *Reisender Krieger* إخراج كريستيان شوشر (من مواليد ١٩٤٨) أصبحت كاميرا كلوبفنشتاين هي التي تلعب الدور الرئيسي في الفيلم. وهذه الأوديسة التي تبدأ في ضاحية (ايزاكا) بالقرب من زيورخ التي يتم قضاء الليل فيها تمضي ليس فقط عبر الهضاب الرمادية لوسط سويسرا بل أيضا تخوض في الجبال الثلجية البيضاء ، يركز مرة أخرى على رجل قليل الكلام. ورغم أنه يعمل مندوب مبيعات لمؤسسة "العيون الزرقاء" لأدوات التجميل ، ويسافر لأغراض تجارية ، فإنه كان يتحدث بعناية إلى سكان الأقاليم. وبالنسبة لذلك المسافر ، ولكاميرا كلوبفنشتاين التي يحملها دائما على كتفه كانت جوانب كثيرة من هذا البلد تقدم نفسها كما لو كانت تقع تحت الأرض ، مظلمة وبلا أي نظام. ولم يخرج هذا العالم من جوه الكثيب وغير الأخلاقي إلا في مناسبة واحدة فقط : هو ذلك الجزء من " *Nausicaa* " الذي تم تصويره في موقع من مواقع العمل في سينماتيك شوشر. وكان فيلمه الأول فيلما تسجيليا طويلا عن أطفال قرية جريزونز الجبلية في فورنا ؛ التي عاد إليها في عام ١٩٩٥ لكي يرى ما حدث "لأطفال فورنا" في فيلم (بعد سنوات، ١٩٩٥) *Jahre Später* .

وقد كونت كاميرا كلوبفنشتاين الجواله باطراد عائلة من حولها. وفيلما (خطوة عبر الحدود) *Across the border* و(منتصف اللحظة) *The middle of the moment* ، إخراج نيكولاس همبرت ، وفيرنر بينزل ؛ مخرجا الأفلام اللذان اتخذا من ميونخ مقرا لهما وأفلام بيتر ميتلر ذلك السويسري الذي يعيش في كندا وخاصة فيلم (صورة من الضوء) *Picture of light* وأعمال بيتر ليختي وهو من سويسرا الشرقية (الزهوة الجبلية) *Ausflug ins Gebirge* ، (قاوم تلك العادة) *Kick that Habit* ، و(جرمسيل) *Grimsel* ، و(حقيبة المغني) *Singers Koffer* ومقالاتي السينمائية الخاصة و(سبعة

خطابات) *Sieben Briefe* ، و(الجزيرة) *Die Insel* تنتمي كلها للطائفة المعروفة في ذلك الوقت "بأفلام الكاميرا". وتعتبر هذه الأفلام أفلاماً غنائية ، تريد أن تشارك في صنع العالم أكثر من مجرد تسجيل ما يحدث فيه. وتشابه هذه الأفلام مع الموسيقى في محاولتها خلق شكل دائم من المتابعة اللحظية والخصوصية عن طريق الوسائل السينمائية. وارتقى كل من همبرت وبيسنزل بهذا الهدف في عنوان عملهما المشترك الثاني: (منتصف اللحظة) *The middle of the moment* .

وقد ظهر اتجاه جديد في السينما التسجيلية السويسرية لحق بصورة مطردة بتلك "العائلة": فهناك المزيد والمزيد من الهجين ، ومحاولات الجمع بين الأعمال التسجيلية بالروائية في عمل واحد. كما أن هناك إتباع نهج الأفق الخيالي والواسع لدانيل شميد ، وفردريك كابلر والفنان الواقعي برونومول ، ويتعبير آخر فلكونهم جاءوا من اتجاهين متطرفين - فقد قاموا بمزج الخيال والبحث سوياً. كما قام اثنان من أكثر المخرجين تدقيقاً في صناعة الأفلام التسجيلية هما هانز ستورم وبياتريس ميشيل ، بخوض مغامرة ممارسة هذا الاتجاه في فيلم (كاديش، ١٩٩٧). وكان هذا الطريق هو الطريق الوحيد أمامهم لكي يقتربوا من موضوع لا يجري الحديث عنه هو ، الهولوكست ، من خلال أساليب إيحائية. وكانت هناك موضوعات تراوغ سيطرة التاريخ الزمني المدقق والتحقق الفعلي البصري والصوتي. ويقع فيلما جان بليز يونود ، (دويندو، ١٩٨٩) و*Duende* (الحج، ١٩٩٣) *Pèlerinage* أيضاً في منطقة الحدود الواقعة بين التدوين والإيحاء .

الفصل التاسع "جودار ، بعيد جداً ، ومع ذلك قريب جداً"

أعلن جان لوك جودار عن تصفية "قاعدته الإنتاجية" في جريفييل لكي يستقر في مدينة رولي الصغيرة التي تقع بين جنيف ولوزان. كان ذلك يعود إلى خمس وعشرين عاماً منذ أن رحل جودار الذي يحمل الجنسيتين (الفرنسية والسويسرية) عن باريس وعرض فيلمه الأول في سويسرا ، (عملية خرسانية) *Opération béton* ، والذي يدور حول عملية بناء سد ديكسنز الكبير ؛ كما يعود إلى ثمانية عشر عاماً منذ فيلمه الثاني (الجندي الصغير) *Le petit soldat*. وأما الآن فهو يقتفي أثر آن - ماري - ميغيل التي ترجع أصولها إلى مدينة فود ، في سويسرا ، حيث كان يعمل معها منذ ١٩٧٤ ؛ نسي فيلم (هنا وهناك) *La et ailleurs* وظلت آن ماري أقرب المتعاونين معه إلى قلبه كما كانت كاتبة السيناريو الوحيدة لفيلم (حركة بطينة) *Sauve qui peut* (و (الاسم الأول ، كارمن) *Prenon Carmen* ، وفضلاً عن ذلك فقد شاركت، أيضاً في وضع معظم المشاريع السينمائية التي صنعت في أو انطلقت من سويسرا في الثمانينات والتسعينات : غير أنه من الجدير بالذكر أن التوزيع الكلاسيكي للمسئوليات الذي تضمن الائتمانات والمواد الدعائية ، لم يعبر عن التركيبة الإبداعية لأفلام جودار .

بل إن جودار أعطى لدور آن ماري ميغيل وجوداً حياً في تلك العملية الإبداعية المتصلة : ففيلمه (عليك السلام يا مريم) *Je vous salue, Marie* وفيلم ميغيل القصير (كتاب مريم ١٩٨٣) *Le livre de Marie* يشكلان وحدة متكاملة ؛ فأرائهما السلبية ظلتا على حالة من الإخلاص المتبادل إلى الأبد في عملين استغرق أحدهما ٧٢ دقيقة بينما استغرق الفيلم القصير الآخر ٣٠ دقيقة. وبالرغم من أن ميغيل تعتبر واحدة من أكثر المخرجين السويسريين أصالة فأنها لم تخط إلا بقدر محدود من الاعتراف بها بوصفها مخرجة. ويشمل رصيدها السينمائي عدداً من الأفلام التجريبية القصيرة بالإضافة إلى ثلاثة أفلام روائية ، ولم يتم عرض بعض تلك الأعمال في دور السينما في سويسرا

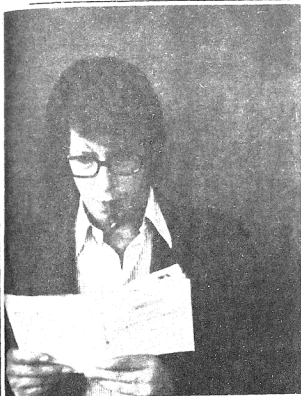
الألمانية كما أظهر فيلمها (تابعي العزيز) *Mon cher sujet* ، (لو، لم نقل لا) *Lou n'a pas dit non* موقف واضح ينادي بالمساواة بين الرجل والمرأة. كما كان يحتوي فيلمها الأخير (مازلنا جميعا هنا، ١٩٩٧) *Nous sommes tous encore ici* على إشارات ضمنية للجوانب المشرقة والمعتمة أيضا في مجال عملها الفني في السينما : وقام جودار بأداء دور الرجل الذي قضت معه إمواة نصف حياتها ولعبت هذا الدور "أورور كليمنت" والتي أصبح عليها الآن أن تنتهي علاقتها به .

كان فيلم (أفعل ما تستطيع لإنقاذ الحياة) أو (حركة بطيئة) هو الفيلم السويسري الأول لجودار في مرحلته الثانية - إذا ما كان لمثل هذا التحديد دلالة تحمل أي كشف يتعلق بصانع سينما عالج أول وآخر الأشياء الفلسفية والسينمائية. وسرعان ما يستدعي العقل شاعرية المشاهد السينمائية - "المرتفعات" و "المنخفضات" التي كانت تمثل أهمية كبيرة بالنسبة لميشيل سوتيه دون أن تكون مألوفة في أعمال كل من آلان تاتر وايف يرسين (وكان ذلك سمة واضحة في كتابات كل من شارلز - فرديناند راموز ، وموريس شلباز). وفي ثانيا قصة الفيلم ، فإن مصطلحات مثل "العالم العلوي" أو "الخيال" أو "الوسط" أو "التجارة" أو "الجحيم" أو "الخوف" مصطلحات ترتبط بمرتفعات يورا ، والهضبة العليا والمدينة. وتدور "القصة" - وربما تكون كلمة "أحداث" أكثر ملامة - على تلك "المرتفعات". ويجري كشف قضايا مثل الحب والأنواق ، الأجساد والملع ، التبادل والتجارة ، الإثم والعقاب على هذه المستويات المتباينة .

أما الأحداث الرمزية (بسبب العجز عن إيجاد تعبير أفضل من ذلك) فليست بالطبع مرهونة جغرافيا بأماكن معينة ؛ فهذه المواضيع الجغرافية عالمية، غير أن جودار استطاع العثور عليها في المحيط القريب للغاية منه أو في المحيط الجغرافي الأوسع البعيد عنه. ويكتب جودار في مقدمة العمل "أن عقدة الفيلم أو عدم وجود عقدة له" تتمثل في أنه يدور في مكان ما بين جنيف

ولوزان ، أو بين باريس وليون ، أو بين فرانكفورت وزيورخ ، ويبدأ جودار في هذا الفيلم في تصوير المشاهد السويسرية بأسلوب ذي طبيعة جوهريّة جديدة تماماً. وفيما بعد ذلك بفترة قصيرة شرع في تركيب هذا العالم الصغير في فيلم قصير بعنوان (خطاب إلى فريدي بلوخ ١٩٨٢) *Lettre a Freddy Buache* بين زرقة السماء إلى أعلى وزرقة مياه بحيرة جنيف إلى أسفل - فسماء المدينة المحملة بآثار ضباب الطائرات التي تقلع من جنيف - كوانتران ، أو التي تغادر باريس متجهة صوب البحر الأبيض المتوسط والشرق الأدنى ، هو جانب من جوانب الإبداع في كل فيلم ذي طابع "جوداري" اليوم. فقد أصبحت مياه بحيرة جنيف بحراً وأصبح جودار رساماً. وتدور أعمال جودار الغامضة بين السماء والماء ، وهما عنصران لا نهائيان. ويمكننا اكتشاف الحيوية المدهشة للألوان ذات اليريق المحلي على المسرح السينمائي في عقل "كارمن" و"عليك السلام يا مريم" و"العشق" وفي العمل الذي أعده عن مسرحية شكسبير الملك لير ، ولاسيما في (الموجة الجديدة) *Nouvelle Vague* و(يا لسوء طالعي) *Helas pour moi* . ومع ذلك يظل السؤال والإجابة إجمالاً *JLG / JLG* محتفظين بصلاحيّة الطرح "أين تحيا؟" وهو السؤال الذي تمثلت الإجابة عنه في كلمتين : "في اللغة" .

وفي الصورة الذاتية لـ *JLG / JLG* صورة لذاتية في ديسمبر ١٩٩٥ ، فبالوسع تحديد بعض اللقطات بوضوح في سويسرا - وتظهر مرة أخرى الأماكن الرمزية في البيئة المادية والفكرية لجودار القديم الجديد. نجد أن جودار تجاهل السينما السويسرية تماماً في سلسلة تاريخ السينما المكونة من خمسة أجزاء التي أعدها وكتبها بنفسه في الاستوديو الخاص به في رولي. وبالرغم من ذلك فقد كان يعمل في اتصال وثيق مع التقنيين السويسريين والشركات المتخصصة ، الذين مازالوا يتمتعون بالقدرة على إثارة الحماسة الضرورية للتغلب على المشاكل الفنية التي تنتج عن المفاهيم المركبة والجمالية غير التقليدية .



فيلم (أفعل ما تستلوع إلتقاء الحياة) لإخراج جان - لوك جودار ، ١٩٧٩. يبرز جودار في هذه الحكاية الفلسفية شبكة جديدة جمالية وفلسفية، يتم التناقص بينها "المثقل، الغوف، التجاري" على مرأى من جون المشاهدين. فهو يدع أشخاصه يتحدثون عن - بل ويجنون أحياناً - انسجامهم الخاص، وبين لنا الفيلم السري التقليدي إن هو إلا لحظة خالصة. إن "أنا جودار الأخرى" (جاءك دوروك) شخصية فاشلة تكسر أي تسوية مع العهد القديم! ويبدأ جودار محاولته من جديد مرة أخرى.

واتسمت علاقة جودار بحركة السينما السويسرية بالتشئنت حيناً والغزابة أحياناً. وحضر جودار مهرجان السينما الدولي في لوكارنو مرتين أو ثلاث مرات غير أنه لم يحضر ابداً الاجتماع السنوي لمناقشة أوضاع السينما السويسرية الذي يعقد في سولوثرنر، ولم تكن عودة جودار إلى سويسرا رغبة في أن يلقي بنفسه في أحضان بيئة داخلية محدودة ، بل رغبة منه في أن يكون حراً في التركيز في عمله غير مقيداً بالالتزام بالقواعد الباريسية ، ولكي يكون قادراً على الانطلاق بسرعة صوب أي مكان فوق الكرة الأرضية. وأحياناً ما تظهر مسحة من الفوضوية السويسرية أو الكالفنية التي لا تخطئها العين نفسها في بعض التفاصيل. ومع ذلك ، كانت المصقات في باريس في ١٩٦٨ تصف جودار على أنه : "أكثر المخرجين السويسريين جنونا" ، كما كانت سويسرا تنعم بقدر ما ، في الواقع بالمجد الذي أظهره ليصبح ذلك النجم .

وقامت هيئة التمويل الفيدرالية وبلا أدنى تردد بدعم أفلام جودار التجريبية ، كما منحته مكافآت رفيعة المستوى. كما أصبحت شبكة التلفزيون الفرنسي - السويسري ، وتليفزيون سويسرا الناطقة بالفرنسية ، شريكا عملاقاً حتى بالنسبة لبعض المشاريع الصعبة ومن بينها (ألمانيا تسعة أصفار) *Les Allemands neuf zero* ، و(الأطفال يلعبون على الطريقة الروسية) *Les Enfants jouent a la Russe* . وتحت مسحة الضباب التي تغلف سماء جنيف ، وفي شركته سونيماج (أي ، صوت وصورة) ، كانت فترتا إنتاج جودار الثالثة (فيديو) والرابعة (فيلم) قد تشكلت. وكان إنتاج بعض هذه الأعمال فرنسياً ، والبعض الآخر إنتاج دولي مشترك. وحيثما كانت سويسرا دولة مشاركة كانت هذه الأفلام تكتسب وضع الأفلام السويسرية. ورغم أن هناك قدراً معقولاً في الإدعاء بأن هذه الفئة الأخيرة منتمة لبلدنا الصغير ، فدعونا - لأسباب إحصائية نحصر أهم الأعمال التي تم إنتاجها بشكل مشترك : (أفعل ما تستطيع لإنقاذ الحياة) و(خطاب إلي فريدي باوخ) و(العشق)

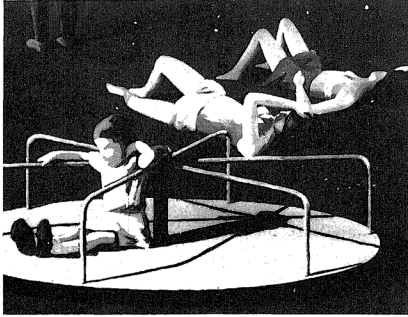
و(عليك السلام يا مريم) و(المخبر السري) و(اعتنى باليمنى) و(الموجة الجديدة) و(يا لسوء طالعي) .

وليس من السهولة بمكان تحديد إلى أي مدي ينتمي **جان جودار** إلى السينما السويسرية. والأمر الذي يكتسب أهمية منذ البداية هو - توجيه الشكر أولاً لشبكة الفنون السينمائية الفعالة ، ثم للسينماتيك ، ولشبكة التليفزيون الفرنسي السويسري ، وأخيراً للمنتجة روث فالدبيرجر (أفلام فيجا - زوريخ) - إن صناعة الأفلام السويسرية هيئوا الفرص لاستقلال **جودار** الصارم ، وقدرته الإبداعية الخلاقة ومرونته ومواقفه المعارضة. وعلى نحو ما ، أصبح **جودار** نوعاً من القديس الراعي للسينما السويسرية الجديدة منذ بدايتها الأولى ، وعلى عكس **الكسندر كلوج** أو **جان - ماري ستروب** أو **دانييل ويليه** صنّاع الأفلام التسجيلية العظام في أمريكا وفرنسا وألمانيا ، الأمر الذي جعل **جودار** يحتفظ بطابعه الخاص. فلم يكن **جودار** يريد على الإطلاق "أن يقيم نموذجاً" بل العكس هو الصحيح. حتى أنه لم يكن قد رأى العديد من الأفلام أو المخرجين الذين استشهدوا به وبرؤيته الجمالية. فقد ظل تأثير **جودار** بالدرجة الأولى ، تأثيراً فلسفياً ورمزياً بقدر ما حلل **جودار** قواعد كل من "السينما الفرنسية الرفيعة" وسينما **هوليود** وتبرأ منها. ولاحظ بعض مخرجو الفيلم السويسري من جانبهم نزعة الواضحة لتقويض التقاليد : وكمثال على ذلك فصل مستويات الصوت والصورة أو دمجها وتطوير التسجيل الصوتي المباشر فضلاً عن القطعات غير المتصلة. كما أن تمسك **جودار** بالاستخدام الرقمي للأصوات والصور أدى إلى ظهور مجال واسع من الدوافع والاكتشافات الجديدة. فقد حمل على الفنيين العاملين معه كثيراً وسمحت التكنولوجيا له بوضع بصمته على الإنتاج الإبداعي. ولما كان **جودار** يفضل اقتحام عوالم جديدة فقد ترك التحبيب على موت السينما للأخريين ، كما فرض قلقه الروحي الداخلي وميله نحو الانفتاح تحدياً على العديد من مخرجي الأفلام... بل أحياناً ما كانا يشكلان دعماً معنوياً في النضال ضد النزعة التوكيدية .

ودعا التلفزيون وهيئة دعم الأفلام الفيدرالية (في السنوات الأخيرة) بانتهاج المحاكاة ، أو في أحسن الأحوال التنويع على نماذج ثبت نجاحها باعتبار ذلك الطريق إلى النجاح. غير أن عددا من المخرجين وبعض النقاد ، حاولوا إثبات خطأ ذلك المنهج : فالعقول المبدعة المستقلة مثل فرانز ريشل (زمن الحلم) *Lynx, Traumzeit* و *فيرونك جويل* (مناجاة النفس ١-٣ كينفن) *Soliloques 1-3 Kenwin* وفريد فان ديركوج في مقالاته وأعماله السينمائية الروائية (الضوضاء القاتلة) *Schalltot* و (سعادة المستقبل) *Die zukunfftigen* جودار ، وبيتر ليختي وفيلمه (موقع كوفر) *Signers Koffer* وبيير ميلارد في أفلامه (معسكر أوروبا ، السم ، الهاربون السبعة) ومرة أخرى ، يورج هاسلر الذي كرس كل إسهاماته في سلسلة أفلام قصيرة (فيلم السينما السويسرية ١٩٨٩) *Le film du cinema suisse* من أجل المتجاوزون وهم هؤلاء الناس الذين يتحدون الحدود السينمائية. وكان أكثر هؤلاء إصرارا هو هانز هلموت كلاوس شوينهر ، الألماني الذي كان يعمل في زيورخ منذ ١٩٦٣. وتميز بأنه لا ينقاد بسهولة للأساليب والتقاليد والقوالب من أي نوع ، وينخرط في مشاريع جديدة قد يستغرق إنجازها سنوات طويلة، فقد شرع في تقديم أعمال عملاقة شديدة الصعوبة. واتخذ أيضا من روبرت فالزر "قديسه الراعي". ويعود مشروع فالزر الأول لعام ١٩٦٤ ؛ وظهر عمله الرئيسي "روبرت فالزر" عام ١٩٧٨؛ وبعد ذلك بست سنوات ظهر فيلمه (في ثايبا الشيء) أو (في داخل الشيء وبدونه) *Innen & Aussen* وفيما بعد ذلك بإحدى عشر سنة (أطفال الحرب وأطفال السلام) *Kinderkring & Kinderfrieden* ، و(ج.س. باخ: فن الهروب) *J.S. Bach: die kunst der fuge*

وكان التلفزيون ونظام التمويل الفيدرالي السويسري قد أساءا تقدير أهمية المساهمات التي أتاحتها للسينما السويسرية الرواد التجريبيون الذين كلنوا يشكلون تحديا للحدود الجغرافية .

الفصل العاشر "أفلام الرسوم المتحركة - تاريخ غير معروف"



فيلم (الدورة ٧٨) إخراج جورج شفايرجيل، ١٩٨٥

بدأ في نهاية القرن العشرين ، الذي كان بمثابة أزهى أيام أفلام الرسوم المتحركة التقليدية التي تقوم على تقنية العمل اليدوي ، والصورة تلو الأخرى إنها كانت معدودة. وسيطرت برامج الكمبيوتر الـ C D A على صناعة إنتاج أفلام الرسوم المتحركة ، وكانت تكاليف برامج الكمبيوتر الممتازة لا تزال تفوق كثيرا إمكانيات الأفراد والشركات الصغيرة. ورغم أن محطات التلفزيون السويسري كان بوسعها إنتاج أعدادا أقل فأقل من أفلام الرسوم المتحركة - وخاصة ما يتعلق ببرامجها للأطفال - وأنه كان لزاما عليها أن تشتري بأثمان زهيدة مما هو متاح في السوق الدولي ، فإن التنظيم الصارم لصناعي أفلام الرسوم المتحركة ، في مجموعة تريك جروب

السويسرية (التي تأسست عام ١٩٦٨) ، ظل يتمتع بحضور قوي ، ليس فقط على المستوى المحلي ، بل تجاوزها أيضا على مستوى العديد من المهرجانات الدولية. وكان في وسعهم توفير معلومات تفصيلية حول نطاق الإنتاج الصغير بل حول أشد أشكال الإنتاج الصغير ضالة ، كما كان في وسعهم حصر تاريخ أفلام الرسوم المتحركة في سويسرا. وفي عام ١٩٨٨ ، على سبيل المثال ، كانت هناك مجموعة من الأفلام تم تداولها على النطاق العالمي ، بل وفي الولايات المتحدة الأمريكية (فلا توجد سينما رسوم متحركة سويسرية وأن كان هناك صانعو أفلام رسوم متحركة سويسريين) .

وعلى مدى تاريخ يمتد لأكثر من سبعين عاما ، يبدأ بفيلم (تاريخ السيد الغاية العجوزة ١٩٢١) *Histoire de monsieur vieux bois* ، وهي نسخة فيلم لمجموعة من الصور الفنية نشرها رودلف توفير عام ١٨٣٩. وظهر مسلسل من ثلاثة أجزاء يستغرق كل جزء منه خمسة عشر دقيقة أنتجته مجموعة أفلام القلم في جنيف وظهر في العالم الذي كان والت ديزني في ذلك الوقت مازال في مدينة كانساس ، قد بدأ فيه صناعة أفلام الكرتون التي سوف تجتاح بقية أنحاء العالم لعدة عقود ، وكان الرسام شارل بلان-جاتي ، وهو من منطقة فود بسويسرا هو الذي استطاع احتلال إحدى القمم الأولى في تاريخ أفلام الرسوم المتحركة وخاصة عمله (صوت الأكلوان ١٩٣٩) *Chromophony* . كما لخص بلان-جاتي الذي اعتبر نفسه "رسام الأصوات" في عمل لا يستغرق إلا ثلاث دقائق ونصف فقط برنامجه في الحساسية المتزامنة في نفس العام الذي شهد فيه عمل ديزني (فانتازيا) *Fantasia* (بطابعه التجريدي الذي استلهمه من فيلم باخ توكاتا وفيلم الهروب).

وحتى عام ١٩٦٠ كانت أفلام الرسوم المتحركة تستخدم في الإعلانات والأغراض التعليمية (حتى في القوات المسلحة) ، ثم بعد ذلك وعلى غرار الطراز الجديد للأعمال التسجيلية ، تحررت هذه الأفلام من هذا الطابع عن طريق الأعمال التجريبية. وقام الفنانان إيفا ، وجويدو هاس بابتكار رسوم تجريدية في ذلك الوقت ؛ كما قام كل من المثال والنحات برنارد لوجينيوهـل

والمصور ليونادو بيتسولا بتحريك رسوم لوجينبوهل في فيلم (دراما الكلب الوحيد) *Das Drama des einsamen hundes* ، كما أمضى جلبرت فويلمي، وهو مدرس رسم ترجع أصوله إلى يورا ، ٢٠٠٠ ساعة حول فيها موسيقى السربندة لباخ والتنويعات إلى شكل مرئي ، كما قام هاتز - جاكوب سايبير برسم أفلامه مباشرة ، أما رينزو شرانر وهو فنان تقني فقام بتجميع وتحريك المواد المأخوذة من المجالات المصورة ، كما قام الزوجان جيوزيل وارنست انسورج ، وهما من لوزان ، بابتكار تقنية لتحريك رسوم مصنوعة من الرمال، كما أنقن اوتمار جوتمان بصورة مطردة صنع الرسوم المتحركة بالمواد اللدائنية في كل فيلم قام بصناعته .

وكانت منظمة صانعي أفلام الرسوم المتحركة (التجمع السويسري لأفلام الرسوم المتحركة) قد تأسست في فريبورج عام ١٩٦٨. ومن المؤكد أن عنصرا سياسيا قد تدخل في المسألة: فقد كان والت ديزني أكثر النماذج قوة في التعبير عن الهيمنة الأمريكية ، في حين أن أعمال الكنديين والتشيك واليوغسلافيين لم يكن يعرفها إلا المتخصصون. غير أن التطورات والرغبة في استعادة قيمة التكاليف العالية للبنية الرئيسية احتلت الأولوية فوق أي شعارات كبيرة من قبيل مناهضة الإمبريالية .

وقد انعقدت الشراكة للمرة الأولى في أكثر أشكالها جلاء وفائدة في جنيف لا في زيورخ. فمنذ عام ١٩٦٨ بدأ كلود لوييه ، وجورج شفايتزجيل ودانييل سوتيه في إنتاج أفلام بالطلب ومستقلة في أستوديو GDS في كاروج. وينتمي جورج شفايتزجيل على وجه الخصوص ، إلى صنفه صانعي أفلام الرسوم المتحركة في أوروبا بأعمال مثل طيران إيكاروس ، والمنظور ، والدورة ٧٨ ، وموضوع اللوحة) *Le vol d'Icare , Perspectives , 78* ، *Tours and Le sujet du tableau* ، ولا يتوقف فقط كل فيلم من أفلامه القصيرة عند حدود طرح تأكيدات ذات مغزى من خلال سرد قصة بسيطة ، بل يعكس أيضا ظاهرة بصرية موسيقية في الوقت ذاته .

وبغض النظر عن أستوديو *GDS* نجح بعض فناني الرسوم المتحركة السويسريين أيضا في صناعة أسماء عالمية لأنفسهم مثل شركة (رولف باخلر، وفرانز فون ريدنج) ؛ والأخوين ديلرز ، كيليان وسباسستيان في بازل ؛ وصانعو الرسوم المتحركة من لوتسيرن هاينز شميد ، يونس رايبير ، وهلتز جلاتزمان ؛ ومارتيال فاناز من لوزان ؛ وروبي إنجلر من سان جال. ومع كل عام تظهر أسماء جديدة من مدارس السينما في جنيف ، لوزان ، وزيورخ ومدارس الفنون التطبيقية في لوتسيرن ، وبازل ، وسان جال غير أن كثيرين منهم سرعان ما يختفون من الصورة مرة أخرى. فقد أتقنوا فنا لم تكن هناك عناية به في العادة في سويسرا: فن الأقوال المأثورة والتكثيف الدرامي.



فيلم (فلنتازيا) إخراج أرنست وجيزيل السورج، ١٩٦٩.

الفصل الحادي عشر "الانحراف الجديد عن الاتجاه"

ليس الافتقار إلى التاريخ الزمني هو كل ما يعوق أساسا العرض الشامل للتطورات الحديثة في السينما السويسرية. فهناك مشكلة إضافية تتمثل في فقدان الاتجاه التي نشأت عن تحقيق العالمية في وسائل الاتصال ووسائل الإعلام. ففي خلال فترة قصيرة تزايدت الشكوك حول كل النظريات التنويرية الحديثة؛ لقد مضى عصر العقول العظيمة ذات التأثير الواسع. وكان الشعور بعدم الأمان والفوضى في عالم الاتصالات في فترة ما بعد الحداثة يعرضان سينما الشاشة الكبيرة للمخاطر في مختلف بقاع العالم. ولم ينج من تلك المخاطر على مستوى العالم إلا صناعة الفيلم الأمريكي التي بدت متمتعة بدرجة من القوة في التسعينات سمحت لها بأن تبقى دون أن يصيبها أي أذى. وليس من المدهش أن ثقافة سينمائية ضعيفة مثل الثقافة السينمائية السويسرية تضل طريقها وأن تدخل في مرحلة مثيرة إلى حد كبير بل - وطائشة أحيانا - من الأسئلة والبحث عن طريقها، وكان ينبغي ببساطة بصناع الأفلام وهيئة الدعم الفيدرالية أن يتعايشا مع حقيقة أن تجريبية السينما السويسرية لا تتروق لما يسمى بالرأي العام أو حتى لجمهور المشاهدين الأكثر حساسية. كما أن مخاطر التقليد الأعمى للبدع الحديثة أو السقوط في العودة إلى النماذج المتهترنة لم تكن مخاطر من الممكن تجاهلها.

ولقد أحدث ظهور الجيل الصاعد صخباً حاداً في مهرجان السينما في سولوتورن عام ١٩٨٤. وعقد مخرجو الأفلام "الصغار جداً" والذين ولدوا حوالي عام ١٩٦٠، مؤتمراً صحفياً قدموا فيه بياناً طالبوا فيه لأنفسهم بنحو ثلث الدعم الفيدرالي للسينما. وكان على أي شخص تابع التطورات عن قريب أن يدرك أن نظام الدعم الحكومي قد وصل إلى ذروة أزمته. فلم يعد هناك من الأموال ما يكفي لكفالة استمرارية الإنتاج بل ولا حتى لأفضله. ويقدر ما كان ذلك مبرراً بقدر ما شاب هجوم صناعات السينما الشبان قصر النظر. فلم يكن إعادة توزيع تلك الموارد الضئيلة هو الطريق إلى الخروج من الأزمات.

ولم يكن الجيل الذي يقتحم الجماهير يحمل تقديرا كبيرا للمحاربين القدامى، لخطابهم الثقافي - السياسي، أو إنتاجهم أو الدفاع المجيد عنهم الذي كانت تقوم به الصحافة وكانت الرسالة واضحة: "إن الافتتان على مدى العشرين سنة الأخيرة على وجه التقريب أدى إلى العجرفة. لقد أنتهى عهد الفائدة والتجديد والتجريب. ولم تكن عملية إعادة البناء تتم على المستوى السياسي فقط؛ بل كانت عملية إعادة البناء تجري أيضا بوصفها وسيلة من وسائل إنقاذ السينما السويسرية. لقد ضيعت السينما السويسرية، الجديدة فرصتها في صناعة جيل جديد. لقد أصبحت سينما عتيقة". والواقع أن القضية تطوي علي ما هو أكثر من عامل بيولوجي: فقد أدت اعتبارا من الآن الحركات السرية الجديدة التي أطلق عليها ثقافة الشباب إلى نشأة روح فوضوية جديدة.

ولقد أصيبت أوروبا، بل وحتى المجلة الأمريكية الجديدة (نيوزويك) بالدهشة بسبب أن ثورة الشباب في زيورخ عاصمة رؤوس الأموال البنكية الجميلة كانت عنيفة جدا، إلى الدرجة التي تعرض معها شارع *Bahnhofstrasse* الشهير إلى الهجوم كل يوم سبت وإلى الدرجة التي جعلت قوات الشرطة تتخذ موقفا متشددا بفعل الرعب في مواجهتها لهؤلاء المتمردين الشباب.

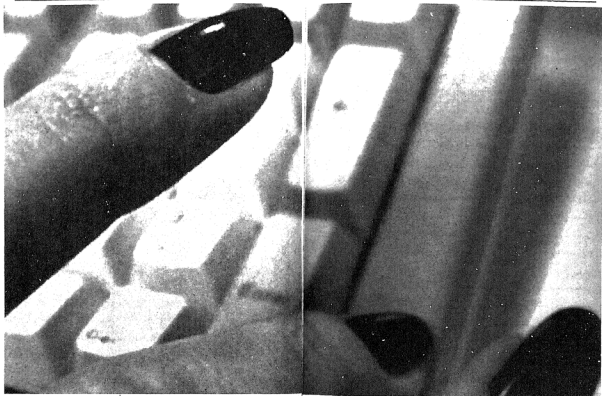
وأحد الأحداث الرئيسية التي شهدتها هذا الصيف الساخن هو الحدث الذي أطلق عليه "شغب دار الأوبرا". وكان قد تم وضع جدول من المقرر طبقا له إعادة تجديد دار أوبرا زيورخ من ميزانية الدولة. وبعد الاستفتاء العام، كان على المتمردين على المسرح من ذوي الثراء أن يشقوا طريقهم بين صفوف المتظاهرين. وطبقا لما رفعوه من شعارات كان هؤلاء الشباب بمثابة "الضحايا الثقافية" للمدينة. إذ كانت كل الأموال تتفق في مجال الثقافة "البرجوازية"، دون أن يكون هناك مركز ثقافي للشباب يتمتع بالاستقلال. وبينما كان قطاع واحد من السكان يخم نفسه بالثقافة، كان باقي السكان يعانون الحرمان أو خاضعين

خضوعا كاملا لرحمة المصالح التجارية. ولمدة عام كامل، كان المئات من الشباب يلتقون بانتظام لعقد "اجتماعات لا تنتهي"، والغالبية العظمى منهم يتحدثوا عن همومهم، ويظهروا تعاطفا بالغا مع المتمردين، أما من لم يكونوا صغارا جدا - وكانت تعليقاتهم على ما يحدث أقل، - فلم يحظوا بأي قدر من الترحيب. وشعر أبناء جيل ١٩٦٨ بأنهم خارج سياق الأحداث على وجه الخصوص.

ووصلت درجة الاستفزاز قمتها عندما نجحت تلك "الحركة" في تهريب السيد والسيدة مولر" وهما من نشطاء الحركة وإظهارها في حوار تليفزيوني كبير، قد تنكرا في صورة ywppie وربية بيت. واتسعت ردود أفعال الطبقة الوسطى وبلغ غضبها مستوى مطالبة الحكومة بصورة فاشية لا تخطئها العين بمواجهة الموقف، واتسمت "الحركة" لليلة واحدة بروح الاعتدال. ولان المظاهرات في بعض المدن لم تكن بنفس الدرجة من الانفراج، فلم تكن هناك أية مظاهرات على الإطلاق في المدن الصغيرة، إذ أن الشبان تجمعوا من جميع الأنحاء - بل حتى هؤلاء عبر الحدود - في زيورخ وبازل، وبيرن، ولوزان، وجنيف من أجل "الشعب".

واستولت حركة زيورخ، بغض النظر عن الأحداث التي كانت تحدث على مسرح الشارع على وسيلتين من وسائل الإعلام: مجلة "كاسر الجليد" وهي مجلة حيوية، وصورها مفعمة بالألوان بالإضافة إلى الفيديو. واتجه بعض صناع الفيلم الجدد مباشرة نحو الممارسة العملية. وخلال فترة وجيزة، نشأت ورش عمل إنتاجية؛ ما يزال ثلاث منها قائما حتى اليوم.

وتمت صناعة أول فيلم سينمائي كبير سجل القطيعة الجذرية مع الشكل التقليدي، أثناء تلك الفترة من الجيشان. وبالرغم أنه عرف طريقه إلى صالات السينما في عام ١٩٨١ (زيورخ تحترق) Zuri brannt فإنه لم يعرض أبدا على شاشة التليفزيون. وكان الفيلم بدائيا تماما من الناحية التقنية: كانت مجموعة من الفرق المزودة بكاميرات فيديو تجارية، قد قامت بتصويره،



فيلم (أحسن صنعا) إخراج توماس امياك، ١٩٩٤. قام المخرج من خلال استخدام كاميرا فيديو صغيرة من طراز HI-8، بجمع نحو خمسين وسيعين ساعمة من شرائط الصوت والصورة لتسافر عالم المدينة الحديثة وتتلقى المعلومات الخفية للشركات العاملة في مجال البنوك، والفنادق قريبة للعاملين حتى داخل مكابهم. ويحاكي التحرير كثافة البعثات: ويبلغ طول الفيلم ٧٥ دقيقة وقد تم عرضه على شاشة واسع عرضها ٣٥ مليمترًا - لمعدل التحسن الملحوظ في نقل التكنولوجيا.

وتمت كتابته على نحو متتابع تاريخيا، مع مزج الصوت من خلال مستويين أو ثلاث مستويات على الأكثر ، ثم بعد ذلك تمت إعادة تصوير الشريط النهائي من الشاشة باستخدام كاميرا ١٦ ملليمتر. وكان كل من التصوير المتواضع لأساليب الحياة البدئية، و"المشاهد" والإعلان ورد الفعل تعبيراً مطابقاً تماماً للوضع الثقافي والاجتماعي - بيان أصدره شبان لم يعودوا يحتملون الاستمرار في الحياة على أساس تقبل الضغوط. وكان فيلم (زيورخ تحترق) في الواقع أكثر بساطة وتواضعا من فيلم (كرافال) *Krawall* لـ *ليورج هاسلر* الذي أخرجه قبل ذلك بعشر سنوات.

ولم يمض وقت طويل حتى قدمت هذه البيئة الجديدة فيلمًا روائيًا طويلاً. وكان فيلم *بيوس مورجر* (المحاصر بالواقع) *Zwischen Betonfahrten* تعبيراً مباشراً أيضاً عن إعادة توجه ثقافي حضري جديد، إلى جانب عنصر موسيقى مصاحب لا غنى عنه. ولم يمر أكثر من عامين حتى كان نفس المخرج يعبر بالفعل عن حزنه الشديد على الأيام الخوالي لذلك التمرد الشرس من خلال فيلمه (انهيار الأماكن العاصفة) *Windplatze, aufgerissen*. وسرعان ما اتخذت الزوينة الشديدة للاتجاهات والميول رداءً ثانياً حزينا. وكان *كريستوف مولر* قد توقع بالفعل هذا التفكك الذي أصاب الحركة في مقالاته (اليوم وما بعد ذلك) *Heute und Danach*. ولم يكن هناك مجالا للشك في أن جزءا من الروح الجماعية الأصلية قد سقط في عباءة مشاهد المخدرات التي كانت تتزايد على نحو مكثف في زيورخ. ولم يمض وقت طويل حتى أصبح موضوع الاهتمام الأول في زيورخ هو ما يحدث في "حديقة نيدل" بدلا من تناول ثقافة الشباب المضطلة، واكتسبت أسماء أماكن مثل "Platzpitz" و "Letten" شهرة عالمية.

وكان بعض صانعي الأفلام السينمائية الجدد قد عادوا من مدارس السينما المختلفة في بروكسل وباريس ولندن ونيويورك وبرلين وميونخ وفيينا وقد عقدوا العزم على أن يبدعوا العمل في بلادهم. غير أن سويسرا كانت شديدة

البطء فيما يتعلق بوضع برامجها التدريبية السينمائية الخاصة بها (والتي تركزت في نهاية المطاف في جنيف ولوزان وزيورخ). ولمدة عقدين من الزمان، أصبح الطلاب الدارسين للسينما مضطرين إلى الذهاب إلى الخارج، ويعود ذلك في جانب منه، أيضا، إلى أن الميزانية التي خصصت للإنتاج، بتتقيق شديد، لم تكن لديها إلا وظائف محدودة للمتدربين حتى تقدمها لهم. كما أن الأهداف الثقافية التي عاودا بها كانت تختلف اختلافا شاسعا عن تلك الأهداف التي تمسك بها الجيل الأول من صناعات السينما السويسرية الجديدة. فلم يكن "صوت سويسرا أو صورتها" يحتل لديهم نفس الأهمية التي تتوافر لدى السابقين عليهم الذين كانوا لا يزالون يمارسون العمل. وينطبق نفس الأمر الآن على الخريجين الأوائل من معاهد السينما التابعة للدولة.

ومما لا شك فيه أن الدور الذي أثرت به تلك المدارس على السينما كان ذا طبيعة محافظة. فما الذي كان يوسع هذه المدارس أن تعلمه إلا القواعد والإتقان، وخاصة إذا ما كانت بالدرجة الأولى، مدارس لتدريب مخرجي التلفزيون في المستقبل؟ لقد أصبح واضحا في التسعينات أن خريجي مدارس السينما يعملون للتعامل مع مشكلة عدم كفاية الموارد المالية بأساليب مختلفة عن تلك التي كان ينتهجها جيل المبدعين. وعلى أي حال، فما يزال فريدي م. مورر مصرا على أن يوسع الشخص صناعة الفضيلة باستقلال تام عن الضرورة.

واستطاع بعض خريجو مدارس السينما جذب الانتباه إليهم، من خلال أفلام بسيطة تتعلق بالأمور الخاصة قاموا بإعطائها الشكل الذي يتفق إلى حد ما مع الإنتاج التلفزيوني. وبالرغم مما تحمله تلك الأعمال من ومضات تألق من حين لآخر تنسم بالجرأة أو الحساسية، إلا أنهم كانوا يعملون جميعا إلى التحفظ بشأنها. نجح دانييل ليفي، الذي تلقى تعليمه في بازل وبرلين في أن يجد، قبل كل شيء، أسلوبا خاصا يميزه في فيلمه (نفس الأمر بالنسبة لك) *Du mich auch*، غير أن المرء يمكن أن يتوفاق لديه انطباع، إذا اقتضى الأمر، أن

لدى ليفي "القدرة على إنجاز أعماله بدون هذا الأسلوب الخاص". كما استطاع مارسيل جيسلر في فيلميه (إيلي الأرق، ١٩٨٩) *In Schlaflose Nächte* و(الساعة الزرقاء، ١٩٩١) *Die blue stunde* التوصل إلى لغة خاصة به؛ شأنه في ذلك شأن بيات لوتاز في فيلميه (المخادعون الصامتون، ١٩٩٠) *Stille Betruger* و(المبتز الحنون) *Zärtliche Erpresserin* أما كريستوف شيرتلايب فيبدو، إلى حد ما أكثر ترددا في وضع بصمته على عمل مثل (أكاذيب عذبة، ١٩٩٦) *Liebe Lügen* بينما أضفى ماركوس إيمبودن لمسة خاصة على الأشكال التقليدية في فيلميه (بنجو، ١٩٩٠) *Bingo* ، و(الصوص القطط، ١٩٩٦) *Katzendiebe* وكانت هذه النوعية من الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة، التي لم تخرج إلى النور لولا التمويل الإضافي الذي كان يقدمه التلفزيون، قد انحصرت في نطاق ضيق من الاهتمامات الفردية.

وينتمي زعماء السينما السويسرية الجديدة (وهم أنفسهم قدامى ممارسي هذا الاتجاه الجديد) إلى عصر ما قبل التلفزيون؛ كما هيئوا أنفسهم لاحتياجات الشاشة الكبيرة. وعلى غرار مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية، كان يتمتع كثيرون منهم بخبرة سينمائية، في حين انغمس الآخرون في نوادي السينما وثقافة فن السينما. لقد شب الجيل الجديد مع التلفزيون وشارك في ظواهر التضخم والتسارع في الصوت والصورة. ولم تعد تشكل السينما بالنسبة لهم المجال الوحيد والكلي لتركيز الجهود نحو الأعمال الفردية.

ولم يحدث على الإطلاق من قبل أن كان إنتاج الفيلم السويسري أمام اختيارات إلى هذه الدرجة من التعقيد. وأصبحت سويسرا الصغيرة، بسوقها الداخلية المتواضعة (والدعم الهزيل)، تمتلك لأول مرة في تاريخها جيلين أو حتى ثلاثة أجيال يعملون جنبا إلى جنب ، ويتغافل كل جيل منهم الجيل الآخر. غير أن الطريقة التي تم تناول هذه الكوكبة من النجوم، وأن كانت في ذاتها واعدة، كانت أبعد ما تكون عن القبول. ومرة أخرى لم يكن انتقال الدراية الفنية على المستوى اللائق، ويعود ذلك جزئيا من ناحية إلى أن الجيل القديم لم

يكن يرى في هذه المسألة قضية ذات بال، ومن ناحية أخرى إلى أن الجيل الأصغر كان يدافع بغيرة شديدة عن فكرة تميزه واستقلاله.

وكانت عملية الإعداد المهني الجديدة والمختلفة قد بدأت في الواقع ومازالت مستمرة، وهي عملية كانت تتطوي على ما هو أكثر من مجرد اندماج أكثر القوى المفتوحة ذهنيا فيها. فلم يحدث أن التقى من قبل في سويسرا مثل هذا الجمع من "الخبراء" من أجل العمل على تحرير الأفكار والمفاهيم من الغموض الذي يكتنفها. وكان الهدف من كل مدارس السينما وبرامج التدريب التي وضعها أعضاء مهنة صناعة السينما هو تعزيز مستوى الكفاءة التقنية الضرورية لإنتاج أي شيء تكون له فائدة. وقد نوقشت قضايا "النفع"، والقدرة على التنافس وأي عدد آخر من القضايا التجارية بأسلوب يختلف إجمالا وتصيلًا عن ذلك الأسلوب الذي كان يتبع في فترة "العصر الذهبي"، وبصورة أكثر حسما منذ صوتت سويسرا على الانضمام إلى الاتحاد الأوروبي بالرفض. وقد فقدت السينما - ونأمل، أن يكون ذلك بشكل مؤقت - براءتها، وبصفة خاصة بين هؤلاء الذين يمثلون الحقل السينمائي والذين كانوا يطالبون في أوائل الثمانينات بإجراء تغيير جذري.

ويحتشد آلاف الزوار - يمثل الجمهور القادم من داخل البلاد قطاعا كبيرا منه - في كل عام في مهرجانات السينما في سولوتورن، ونيون، ولوتسيرن لكي يستمتعوا بعالم واسع من الموضوعات والأشكال غير أنه من الصعب على المرء أن يتخلص من شكوكه في أن هذا الجمهور لا يمثل إلا بالكاد شريحة مشدبة من نسبة ٣% للسوق الذي سيطرت عليه السينما السويسرية الجديدة في السبعينات. وفي جميع الأحوال، فقد انحسرت الحماسة للإنتاج الوطني على نطاق واسع.

وفي ضوء تضاؤل عدد المشاهدين قررت الحكومة الفيدرالية، وبعد جولات من المناقشة والجدل الشاقين، أن تقسم أموال دعمها المباشر للإنتاج إلى فئتين. ومنذ ١٩٩٧ تم التمييز في مسألة الدعم المالي للسينما في تسمية



فيلم (زيورخ تحرق) لإخراج مجموعة زيورخ فيديو لادن، ١٩٨١. قامت حركة الشباب، على غرار الحركات ذات الجذور الأخرى - بتوثيق حياتها باستمرار. والفيلم عبارة عن ملصقات استغرافية مكونة من مواد جد مثيغنة يولج الإدارة بالنظام الذي يسود "سرا". وتنتشر الفران بجموح ونشوة منذ فترة طويلة وإلى الآن. ويثن الفيلم هجوما مباشرا على السياسات التقليدية للتقنوط والخضوع، ويعلن نهائية ثقافة المناقشات المتخفظة والمداخلات المزجة التي تنور فيها وحنها القوي القائم على التذليل العنسي وفكرها المضجر للغاية.

غير موفقة بين الفيلم "المعتمد على النجاح" والفيلم "التمميز" بتعبير آخر تم إتباع النظام الفرنسي المعروف بالدعم (الأوتوماتيكي) فايرادات الفيلم ألف هي التي تقرر مصير الفيلم باء الذي يتولى صناعته تبعا لذلك نفس المخرج ونفس المنتج. ويحمل هذا القرار كل سمات مرحلة التنظيم وتركيز المهام. أما الخوف من أن التنوع في إنتاج السينما سوف يعاني من بعض المتاعب، فله ما يبرره لاسيما أن ٨,٥% فقط من إجمالي ميزانية دعم السينما البالغ قدرها ١٣ مليون فرنك سيخصص لدعم الأفلام القصيرة والتجريبية.

ولقد بدأ أحيانا أن الاهتمام بعملية التقدم التقني على مستوى الصوت والصورة قد طغى كثيرا على أهمية كتابة السيناريو ، والإخراج والتحرير والإنتاج وتشجيع حلقات البحث بل وعلى مجمل قطاع الإدارة الثقافية. وبمجرد أن تبوأ ورش العمل التقنية التابعة للدولة مركز الزعامة على جميع مستويات تقنية أفلام ١٦ ميليمتر ورواج أفلام ١٦/٣٥ ميليمتر، شرعت الثقافة السينمائية الجديدة القليلة الحيلة في يومنا هذا في تطوير مستوى كفاءة تقنيات الفيديو محققة بذلك نتائج جدية، إلى حد كبير ، بالتقدير. فالإمكانات الكثيرة لمعدات الفيديو والإمكانات التحريرية الرقمية لماركة "Avid" في مجمعات الإنتاج الصغيرة بل المحدودة للغاية كانت إمكانات عالية، كما أحرزت تقنيات تحويل أفلام الفيديو التي تمت على يد الشركة السويسرية القابضة شهرة عالمية. وبعد مائة عام من اختراع السينما، تطورت التكنولوجيا لكي تدمج الموجات التكنولوجية الأولى والثانية "ثقافة الفيلم - الصغيرة" السويسرية: أي إدماج تقنيات تحويل أفلام الفيديو والإمكانات الهائلة لكاميرات ١٦ - ٣٥ ملليمتر ، وتحقيق التفاعل بين العمليات الرقمية والكيميائية، داخل أهداف المناهج الواعدة القادرة على التنافس في مواجهة التقنيات التقليدية ذات التكلفة الأعلى بكثير.

وبالرغم من أنه لم يحدث أبدا أن توافر مثل هذا العدد الكبير والمتنوع من الأشخاص الذين يعملون في مجال السينما والفيديو مثلما هو حادث اليوم، فإنه يجب التسليم - رغم أن مثل هذا التسليم ينطوي على تعاطف وتسامح وكرم - بأن المستوى الكيفي للأفراد العاملين قد أخذ في التراجع، فسي وقت أخذت أعداد العاملين في التزايد. والواقع أن السينما السويسرية لم تمثل في المهرجانات الدولية الرئيسية في السنوات الأخيرة إلا بصعوبة. ورغم أن ذلك يعني ضرورة عمل شيء ما لإزاء الطريق الذي سارت فيه الأحداث ، فإنه يشير أيضا إلى ضعف مستوى الأفلام الجديدة التي تنتجها سويسرا .



فيلم (ساينز كوفر) إخراج بيتر ليكيتي، ١٩٩٦. يرسم هذا الفيلم صورة للفنان السويسري الشرقي، رومان ساينز، في محاولة لمعرفة إيقاعات وأنماط الحياة المختلفة في أوروبا، استكشاف للعملية الإبداعية وانعكاسات قضايا النجاح والفشل، وتأمل في معنى الحياة. أن فيلم ليكيتي يتناول هذه القضايا جميعا بل ما هو أكثر من ذلك أيضا. ومن خلال حساسية رقيقة، وتجرد وحميمية، وجنية وهزل وأن خلا من السخرية، يمسك الفيلم بحيل ساينز الفنية، ومواطن ضعفه أمام قوى الطبيعة ونهجه المازح تجاهها.

وما يزال مخرجو فترات الريادة يحتفظون بجمهور وفي أعرض من ذلك الذي يستطيع صناع الفيلم الجدد أن يجذبوه لهم. فضلا عن ذلك، فقد برهنت الأعمال التسجيلية التي ظهرت منذ نهاية الثمانينات على قدرتها على تحقيق عائد تجاري أفضل كثيرا مما تحققه الأفلام الروائية الصغيرة للمخرجين الجدد. وكما حدث أكثر من مرة، فقد صنفت الأعمال التسجيلية على إنها أكثر الأفلام السويسرية تحقيقا للنجاح على مدار العام، وانطلق الأمريكيون - سواء كانوا من هوليوود أو من المستقلين - يحتلون مكان الصدارة في العالم لافسي سويسرا وحدها. وقاموا بتحديد ملامح العمل الشيق، وكانت المخاوف المتمثلة

في أن الأمريكيين سيذهبون في هذا الطريق إلى حدود بعيدة قائمة مخاوف لها ما يبررها ، ولما كان الأمل في التغيير يتجاوز مجرد التوجه "التجاري" لبرنامج الدعم الذي تعادل أمواله الإجمالية نحو ربع ميزانية الإنتاج الأمريكي في أوج ازدهاره، فقد كان الأمل في إحداث هذا التغيير بعيدا.

ولا يزال لدى "أهل المهنة القدامى الذين يمارسون الجديد" شيء يقولونه. وكما يوضح الفصل الثامن، فلا يزالون جميعا من الناحية العملية يصنعون أفلاما سينمائية. غير أن هناك بعض الاستثناءات. فقد مات ميشيل سوتيه في ١٩٩١؛ غير أن هناك شعورا حزينا بافتقار متمرديه الهاربين الظرفاء، وقد رحل أيضا كورت جلور. وعاد كلود جوريتا إلى التليفزيون؛ أما إيف يرسين فهو يهب نفسه لتدريب صانعي الأفلام الشبان لأكثر من عشر سنوات حتى الآن. أما توماس كويرفر فقد أسس شركة للتوزيع السينمائي في أعقاب الفشل الذي واجهه أكثر مشاريعه طموحا في فيلمه (هنري الأخضر، ١٩٩٣) *Der grüne Heinrich* ، ثم أن اكسافيه كولر لا يزال يجرب حظه في هوليود، أما الكسندر ج. سايلر فقد اختفى، ربما بصورة مؤقتة، من الساحة بعد فيلمه (كلام مضلل .. مضلل ١٩٩٢) *Palaver, Palaver* عن ماكس فريش والمبادرة التي طالب فيها بإلغاء الجيش.

غير أن كل العاملين في هذا المجال لا يزالوا يمارسوا أعمالهم. وفي سلسلة من المناقشات المليئة بالمفارقات، اقترح كليمنس كلوبفنشتاين أنه ينبغي للدولة أن تقوم بإخراج قدامى صناع السينما خارج الحلبة وأن توفر لهم معاشا لأن مثل هذا المعاش أقل تكلفة من القيام بإنتاج أعمال غير ناجحة. وبطبيعة الحال ، فقد استمر هو نفسه في عمل أفلام على نطاق صغير أطلق عليها "أفلام المجموعات الصغيرة". ومثل أي مبتدئ عمره عشرون عاما، صور أعماله بكاميرا *HI-8* وفيديو رقمي، ثم قام بعد ذلك بنسخ الشريط على ٣٥ ملليمتر. وكان آخر أفلامه هو (صمت الرجال) *Das Schweigen der Männer*



فيلم (المحاربون للرحالة) إخراج كريستيان شوشر، ١٩٨٠. لوديسة كريجر، وهو أحد أعضاء جمعية المحاربين للقنماء الذي حول الأنسجة إلى عيون زرقاء، إلى عملاق أسطوري من خلال سويسرا غير السياحية. إيتاكا عيلة عن ضاحية تصلح للمبيت. سيرس يعمل حلاقاً ونوسكا فتاة فلاحه تعيش في قرية جبلية. يستغرق الفيلم ثلاث ساعات، والممثلين فيه من الهواء - وهو الفيلم الوحيد الصالح الذي يصف سويسرا بأنها "الأرض ذات المشاعر المختلفة والاحلام المتبخرة".

وعاد تاتر مرة أخرى من خلال فيلمه (قضية معقدة) *Fourbi* الذي كان بمثابة محاولة منه لإعادة صنع نجاحه الكبير الأول الذي حققه في فيلم (السمندل) بالإضافة إلى فيلمه التسجيلي (رجال الميناء) *Les hommes du port* إلى جذور مهنته وحياته. وعندما أخرج ماركوس إيمهوف فيلمه (مشاعل في الجنة) *Flammen in Paradies*، وهو إنتاج أوروبي مشترك ضخّم في عام ١٩٩٧، - نظراً للشروط السويسرية - كان يحقق في النهاية الفيلم الذي يحلم به في بداياته الأولى. كما أن المشروع الذي أنجزه فريدي

م. مورر في نفس السنة كان الفيلم الذي استحوذ على تفكيره طوال عشر سنوات. وأظهر صانعو الأفلام التسجيلية "المتقدمون في العمر" قدرة أعلى (بسبب شدة التحديات) على الاستمرارية.

وكانت المسالك التي سار فيها مخرجو الأفلام الذين ظهرُوا خلال فترة "الحركة" شديدة التنوع إلى حد كبير. وسار سمير وفق نهجه البارودي، (أو نهجه في المحاكاة الساخرة)، مقدما أعمالا كرونية مثل فيديو (أوبرا مورلوف ١٩٨٦) والتي كانت تدور بنفس السرعة الهائلة لألعاب الفيديو، بالإضافة إلى فيلمين بسيطين ذي سرعتين متفاوتتين هما (السماء والأرض) *Immer und Ewig* و(المحتال) *Trickster*. ثم ظهر الفيلم التسجيلي (بابلون ٢) *Babylon 2*. ولما كان الفيلم قد امتلأ بتأثيرات الفيديو، فهو يمثل نوعا من البانوراما لثقافة ونمط حياة الجيل الثاني من المهاجرين. وكانت خطوته التالية في إخراج مسلسلات لسلسة من الأعمال البوليسية للتلفزيون، وبالتالي فقد شرع في كتابة وإخراج مجموعة المسلسلات كلها بنفسه. وكان سمير أكثر منطقية في ترجمة إيقاع الحركة الجديدة من الإبداع وتجسيده على الشاشة.

أما كريستوف شاوب وهو أحد أعضاء فريق (زيورخ تحترق)، فقد انسحب تدريجيا من مسرح الشبان وكرس نفسه للعمل داخل قوالب سينمائية ذات طبيعة تقليدية أكبر. ولما كان شاوب متأرجحا بين الأعمال الروائية والتسجيلية، فقد بدأ أعماله بفيلم روائي قائم على قضية شخصية ملبنة بالحيوية (*Wendel*) ثم تلاه بفيلم (ثلاثون عاما) *Dreissig Jahre* رسم فيه لوحة عن الجيل، ثم قدم بعد ذلك دراما اجتماعية في فيلمه (في نهاية الليل) *An Ende der Nacht*. وبلوغه هذه المرحلة تخطى شاوب تماما عن السينما الروائية واتجه نحو الأعمال التسجيلية المصحوبة بالتعليقات فأخرج (موعد في حديقة الحيوانات) *Rendezvous in Zoo*، وفيلمين تسجيليين قصيرين. وتعتبر

أعمال شلوب حتى يومنا هذا أفضل نموذج للتحرر من السيرة الذاتية الشخصية والنرجسية التي تشكل سمة مشتركة لجيله.

وقدم بيوس مورجر فيلما ثانيا على طريقة مختلفة *Zwischen Betonfahrten* وكانت تجربة شاقة جدا، فتحوّلت في نهاية المطاف إلى سلسلة من السيناريوهات المكتوبة بأسلوب الأساتذة. وتكرر نفس الأمر مع *يورج هلبنچ*. الذي غاص بعد بداية واعدة جدا في فيلمه (سونيا ف، على سبيل المثال) *Z.B. Sonja W.* في محنة طويلة لاحتراف كتابة السيناريو والأعمال الخاصة بمرحلة ما قبل الإنتاج. وكانت المحصلة، في ذلك الوقت: فيلما لم يكتب له النجاح باسم (مسابق الضباب، ١٩٩٦) *Der Nebeilauf*.

أما دور النساء فقد أصبح اليوم أكثر وضوحا مما كان عليه في فترة ريادة الستينات : إذ قامت كل من دانييل جيولياني، وأنكا شميد، وتانيا ستوكلين، وإليزا فاسلر، وماتويلا ستجلين وياتريشيا بلاتر بصناعة أفلام على أسس ثابتة، وقد اعتمدن على مجموعة غنية من المفردات الجذابة. وقامت كل من دانييلا جيولياني وتانيا ستوكلين تحديدا بتجريب التعبيرات الجديدة باللغة المرئية، وهما تستمتعان بالشكل الجديد الذي صعب على كثير من زملائها القدامى أو حتى المعاصرين لهما التوصل إليه نتيجة للضغط الذي تمارسه هيئة الدعم الفيدرالية والمساندة المالية التي يقدمها التليفزيون.

لقد ظلت السينما السويسرية ولفترة طويلة مجالا مقصورا على الرجال. والنساء الوحيدات اللاتي نجحن في احتلال موضع قدم لهن في السينما السويسرية "الجديدة القديمة" هن جاكلين فوف ، وجون كوفاتش وجيرترود بنكوس، وياتريشيا موراو وتولا روي. غير أنه منذ عام ١٩٩٠ تقريبا لم تلعب النساء مجرد أدوار المساواة مع الرجال، بل أنهن تجاوزن أيضا بصورة مطردة التقاليد التي كانت تتغير داخل عالم زملائهن من الرجال فاشتغلن في مجالات الدراما الوثائقية والواقعية التي تتناول قضايا الحياة الخاصة والأفلام السردية.



فيلم (بابيلون 2) إخراج سير، ١٩٩٣. يعتبر هذا الفيلم الوثائقي غير العادي وذو الوتيرة السريعة، والذي صور بالفيديو، جولة سياحية داخل ثقافة الشباب السويسري ذات الطابع العالمي، وهي محاولة تقدم لنا تعدد الثقافات كما هي. ويعرف المخرج العراقي المولد، السرعة، بوصفها سمة "الجيل الثاني" ويضعنها قيد التطبيق في كل أفلامه. أن المرونة أكثر أهمية من تمثّل التقاليد، والمحاولة والخطأ، أنه الأساس بالحياة الحضرية (التي خدعتها السياسة مرارا).

وقامت تانيا ستوكلن بالتعاون مع سيرى رى - كوكيه، بإنتاج عمل بالغ الروعة ذي طابع لاذع باسم (جورجيت مونييه) كمشروع لتخرجها في أكاديمية برلين السينمائية. غير أنها لم تستطع مرة أخرى في الثاني (جو وماري) .. إبداع عمل مشابه يمزج بين الفكاهة والخوف، والدوافع والتناقضات وعلى ذلك، فقد اتسمت أعمال دانييلا جيولياني بصفات السينما الجديدة وهي قبول أشكال الفنون الجميلة والأدب. ففي فيلم (ضربة ضوء، ١٩٨٩) *Lichtschlag* تستطيع عبارة مثيرة للغضب لبوفارد وبيكوشيه أن تمارس تأثيرا معتمدة على الطبيعة الشعرية العنيفة للحوارات، بقدر ما تعتمد

أيضا على حشد جماليات المكان. وفي فيلم (ساعة زرقاء) *Die Schwache* ، تفتح هذه اللامنتطقية المثيرة للغضب المنطق الزائف للتلفزيون وتؤدي إلى إحداث ارتباك في عالمه على نحو بارع. كما اعتمدت كل من انكا شميد، وماتويلا ستينجيلن على العبث في حين حاولت باتريشيا بلاتنر التي تعود أصولها إلى جنيف، التركيز على وجهة نظر المرأة "المحملة بالانفعالات" في فيلمها (السلة الرقيقة، ١٩٨٩) *Piano Panier*، و(كتاب الكريستال، ١٩٩٥) *Le livre de cristal*. وخاضت كل من جيتا جيزيل في فيلم (السوردة الحفازة، ١٩٩٥) *Propellerblume* وجابريل بور في فيلم (ملكة الفراش، ١٩٩٥) *Die Bettkonigin* في المنطقة الحرجة لتحرير التمثيل وحققا بعض النتائج الطريفة.

وكانت المصورة ليزا فيسلر، وهي إحدى الخريجات من الأكاديمية الألمانية للسينما والتلفزيون، قد نجحت في صناعة اسم لنفسها من خلال توثيقها للتناقضات السياسية والاقتصادية والبيئية في وقتنا المعاصر في قارة أمريكا الجنوبية في فيلم (شوار) *Shuar, die letzte beute* والانقسام الذي مازالت تشهده أوروبا رغم انتهاء الحرب الباردة في فيلم (رقص الطيور الزرقاء، ١٩٩٤) *Tanz der blauen vogel* كما أن جوسي ماير، وهي خريجة أخرى من نفس الأكاديمية، أظهرت براعة نادرة في الإخراج في عملها التسجيليين السرديين اللذين يدوران حول عالم الدعارة والمخدرات (الزبون دائما هو الملك) *Der kunde ist konig* ، و(الولد الشرس) *Wild Boy* .

وفتحت السينما ذراعيها لمجموعة غير متناغمة من أشكال الاتصال والتعبير - مثل الفنون البصرية والموسيقى، وتكنولوجيا الكمبيوتر والخدع. وقد تم تجربة كل أشكال التعاون في التسعينات. ولم يعد "العمل" الفردي يتمتع بنفس الأهمية التي كان يتمتع بها من قبل ولم يعد يمارس تأثيرا على الطبيعة البنوية التقليدية للمشاهدين. وأصبح الميل إلى أفلام الفيديو الموسيقية والتقنية نتيجة الأخذ في الاعتبار تلقية على المستوى العالمي لا على المستوى الفردي.

فالفيلم الذي صنعه فنانا زيورخ بيتر فيشلي ودافيد فايس كان يخاطب أساسا مرتادي قاعات الفنون التشكيلية، ومن ثم تطور إلى تأثيرات تمارجية. ولقد حظي صانعا فيلم (الطريق الصواب) *Der rechte weg* وبصفة خاصة فيلم (هكذا يسير العالم) *Der Lauf der Dinge* بأكبر قدر من الشهرة السيئة، والفيلم الأول عبارة عن أول حوار ساخر بين حيوانين يناقشان قضايا الله والعالم، والمصير والإخلاص، والسعادة؛ أما الثاني فهو عبارة عن سلسلة تبدو لا نهائية من ردود الأفعال المندفعة والمتردة، والمتأرجحة، والمتضاربة، والمشتتة، والمستهجنة، وموضوعات متفجرة وردود أفعال مركبة. وينطبق نفس الأمر على أعمال الفيديو الغربية، والمتعددة الألوان، وذات التأثير الخاص التي أخرجتها بيبيلوتي رست وزملاؤها في مجال الموسيقى والفيديو. ولم يحقق فيلما رست (بشرة كلها فحش، ١٩٩٢) *Pickelporno* ما تحققه مجرد قاعة من قاعات عروض الفنون التشكيلية أو جولة في متحف: أما الثاني القصير فقد شهد أيضا طريقه إلى المهرجانات ودور العرض، بعد أن تم تحويله باقتدار إلى فيلم. وكان فريد فان ديركوج، الذي درس مع المؤلف الموسيقى موريشيو كاجل والذي تأخر اقتحامه لهذا المجال، هو صاحب ذلك المزج البديع بين الموسيقى والسينما، ورغم أن فيلمي (شالتوت، ١٩٨٤) *Schalltot*، وكازاسكليسي، ١٩٩٥) *Casa Scelsi* وهما فيلما تم إخراجهما للتلفزيون الألماني، ويطمحان إلى تجميع أعمال الفن السعي - البصري، فإن فان ديركوج استمد من الخلفية الفلسفية الخطوط العريضة التي أعد وفقا لها فيلم *Diezukunftigen Glückseligkeiten*، وهو عمل روائي معقد يشوبه الجنون عن الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز.



فيلم (جورجيت مونيه) إخراج ثانيا ستوكلين وسيريل رى - كويليه، ١٩٨٨. يبشر هذا الفيلم، الذي كان مشروع الامتحان النهائي لـ DFF في برلين بظهور اتجاه جديد: إيراد معلومات تبحث عن البهجة (وحتى يومنا لم يصنعها أحد سوى دانييل شفيد)، في لغة مفارقة تتعلق بأفلام الرعب ومصاص الدماء. ويركز الفيلم على سفاحة تقتل الرجال، هي جورجيت أصابها الجنون لشوقها المحموم لاقتلاها لأخيها اميل. ويتنادى الفيلم بشكل خادع تقديم التفسيرات عن طريق تقديم تفسيراته الخاصة غير المفيدة بطبيعة الحال. ولا تسلط الضوء على الطبيعة الغامضة للحب.

تراجع الخط البريختي في الأفلام الروائية إلى الوراء بالنظر إلى أن الجمهور أصبح أسير مشاهد لم يحدث من قبل أن كانت يمثل هذا الإلتقان وانقطعت صلتُه بوضوح بالسينما التأملية الباردة. كما تراجعت قيمة التذليل والتأمل ؛ فالناس كانت تريد أما أعمال غير مألوقة بعيدة تماما عن الواقع أو على الأقل " شريحة من الحياة" بغض النظر عما يعنيه ذلك. وسرعان ما ركب صانعو السياسة الثقافية الموجة السائدة وطالبوا السينما السويسرية بتناول "الأسئلة الملحة" لعصرنا بالنظر إلى أن ذلك وسيلة لاستعادة نصيبها من السوق

الذي فقدته. ولم تود فقط الأزمات الحالية الخاصة بدلالة السينما السويسرية الروائية ، وبنفس القدر الجدل الناشب بشأنها ، إلى تحرر صحي من الأوهام بل إلى تأثير سلبي مدمر أيضا. ومن المدهش تماما، وهذا مجرد مثال ، وبغض النظر عن خبراء هذه القضية المطروحة ، ألا يكون المرء قد ألم بالعلمين السينمائيين للمخرج والكاتب المسرحي، ماثياس زشوك (الرجل الشرس) *Der wilde mann* ، و(الخطر المتزايد لحرائق الغابات) *Erhohte Waldbrandgefahr* - وهو سويسري مارس نشاطه بصفة رئيسية في برلين. ولما كانت أفلام الجيل الأصغر من المخرجين الفرنسيين السويسريين تثير قدرا كافيا من الاهتمام ، فقد مالت بشكل أكبر إلى أن تكون أكثر تقليدية وتكيفاً مع التلفزيون. وبالنظر إلى أن أغليبيتهم لم يوفقوا أبدا في التحرر من قولبيهم، فلم يظهروا أبدا في الحوار النقدي الذي ما يزال يركز على السينما. ويمثل مسار جاكوب بيرجر السينمائي حتى اليوم حالة نموذجية: فبعد فيلمه الروائي الأول (الملائكة، ١٩٩٠) *Les Anges*، والذي قوبل بحفاوة كبيرة اتجه إلى الفيلم التلفزيوني ، ولم يعد يستطيع الخروج منه. من ناحية أخرى، كانت باتريشيا بلاتنر وبيير ميلارد يقاومان باستئصال الإجماع المنطوي على، ما هو صالح للعرض على شاشة التلفزيون، رغم أن أستوديو جنيف كان يوفر الأموال اللازمة لعمليات الإنتاج. وتقدم أعمال ميلارد على وجه الخصوص - التي تبلغ أربعة أفلام حتى الآن - فهما رفيع المستوى لرموز العصر وروح الفترة. وطبقا لأهداف صانع الفيلم فالعمل الثالث (الهاربون السبعة) *Les Sept Fugitifs* يمكن النظر إليه باعتباره تصويرا رائعا لمجالات يمكن تحديدها لاكتشاف أوهام الشباب، بينما فيلم (الوقائع ، ١٩٩٧) *Chronique* يستشهد بصورة ملموسة بالخواء الذي أعقب التحرر من الأوهام.

وبرغم أن "جديد الجديد" أصبحت له الغلبة قريبا في مجال السينما السويسرية الناطقة بالفرنسية، سيطرت الأفلام القصيرة خلال النصف الأخير من التسعينات. ومع ذلك، ورغم الجهود المكثفة في الاتجاه المعاكس، فلا تزال



فيلم (ضربة ضوء) إخراج دانييل جوليانى ودانييل بوتى، ١٩٨٨. فجأة، يشعر اثنان من أبناء المدينة - سلاتمور واردمان - أنهما مدعوان لإحلال النظام إلا أنهما يحلان الفوضى حيثما حلا. وقد تعلم هذا الفيلم ذو المزاج العبثي درس بريخت، ومع ذلك فهناك نزوع واضح لعالم الأشياء. ويقوم سلاتمور واردمان بجعل الأشياء ترقص كما فعل بوفار فلوويرت وبيكوشيه مع الكلمات.

هذه الأفلام مجالاً له سطوته بدرجة أو بأخرى حتى لو تم عرضها أحياناً في التلفزيون في أوقات تكون أعداد جمهور التلفزيون فيها أقل. والواقع أن هذه الأفلام القصيرة هي نتيجة لعدد من العناصر: أنشطة رابطة السينما في جنيف، التي كانت تحصل لبضعة سنوات على أموال الدعم التي خصصتها الدولة لإدارة الأعمال المستقلة، وإدارتها السينما في إقليمين: الإدارة المرئية للمدرسة الكانتونالية للفن في لوزان (Département audio - Visuel "DAVT")، والمدرسة العليا للفنون البصرية في جنيف (Ecole Supérieure d'arts Visuels)، والإمكانات التجريبية

الرفيعة - والأكثر استعدادا للحصول عليها - للموارد التقنية بما في ذلك التكنولوجيا الرقمية.

وشهدت جنيف علي وجه الخصوص، تطور بنية تحتية بشرية جديدة للأفلام الصغيرة" تكونت من المخرجين والتقنيين. وكان البعض منهم يعمل أعمالا حرة مؤقتة لحساب التلفزيون، وقدموا جميعا عددا كبيرا من "بطاقات الزيارة" السينمائية في كل عام - في ظل مجموعة من الأشكال السردية التقنية المختلفة - غير أنهم جميعا كانوا يريدون ما هو أكثر من ذلك. وكانت خطوتهم الأولى للخروج من عالمهم الفني المغلق، والمتمثلة في انخراطهم في رابطة مع زملائهم في سويسرا الألمانية، هي العودة مرة أخرى لبرامج الأفلام القصيرة ومسلسلات الأفلام والحلق السينمائي. واستهلت المبادرة بثلاثة أفلام استعراضية من إخراج باسكال ماجتيني هي: (لم يضيعوا، ملكات ليوم واحد، رد الفعل) *Pas perdus, Reines d'un jour, Contrecoup*.

وليس من قبيل العدل أن ننتهم بالتأكد، مخرجي السينما أو الفيديو الجدد بالافتقار إلى الشجاعة - ومقارنتهما بأنصار سينما جنيف الجديدة في الستينات. وهناك شيء آخر لا يزال تأثيره مستمر هو: أن استحالة الاستغلال التجاري للأفلام القصيرة أدى إلى ظهور مجال هائل من الحرية ومجالات العمل التجريبية. ولم يتوان الشباب النشيطون، على المستوى الدولي، عن استغلال تلك المساحة من الحرية من أجل ابتكار أشكال جديدة، لم تتبلور بعد على هيئة أعمال كبيرة، فلم يعد أحد يريد البقاء حبيس الأفلام القصيرة؛ فكل منهم كان يعد العدة للاختراق الكبير: للوصول إلى مرتادي السينما في أوروبا. وكانت المشكلة الوحيدة هي أن هذا الاختراق لم يعد سهلا مثلما كان الأمر منذ ثلاثين عام خلت، عندما كان المشاهد الواعي في حالة بحث عن مفاهيم ثقافية جديدة وعن نماذج من الأداء الثقافي بدت أنها بالفعل في انتظار روح من الجسارة جديدة ومستقلة.



فيلم (سبرشالان) إخراج هانز ستورم وبياتريس ميشيل، ١٩٩٢. أن صورة في جريدة عام ١٩٨٨ - رجل وطفل ميتان في هجوم بالغاز على مدينة حلبجة - جذبت مخرجي الفيلم إلى مدينة كردستان. ويتصف تقريرهما كشاهدا عيان - أسمى الفيلم يعني 'يعني شخصيا' - بالحميمية الشخصية والتقالية تجاه الأصول اليومية والحكايات الليلية للمعاناة والهروب، وتنتهي المرقية في حلبجة.

ولم يعد إنتاج الأفلام الفنية، والعادات الثقافية للجمهور المحتمل يسيران بشكل متواز (ولا تقتصر هذه الظاهرة على سويسرا وحدها). وقد تبين لصناعة السينما أنها بازاء رواد لا يلائمونها فيما يتعلق بالغالبية العظمى من إنتاجها الإبداعي، ولم تكن الجهود التي بذلت من أجل إنشاء سينما جديدة إلا جهودا ضئيلة، غير إن السينما التي استطاعت أن تحقق أكثر مما حققته السينما الأوروبية خلال سنواتها العشرين الخصبة على يد المخرجين الأوروبيين، وبصورة متزايدة، هي تلك السينما التي تنتمي إلى هيمنة الغرابة الأمريكية المتفردة وعدد محدود جدا من الأفلام الفردية الممتازة. بل أن الصحافة ذاتها، لاسيما أكثرها انتشارا، لم تستطع أن تجد لها طريقا يبقيا مؤثرة؛ إذ أنها تطور بعض أساليبها بحيث تتوافق مع الإبهار الجديد للإمكانيات السينمائية.

وتمشيا مع الاتجاهات الحالية في تلقى الفيلم، اجتذبت الأفلام التسجيلية بل والأفلام التقليدية في سياق المقارنة، اهتماما لا يمكن إنكاره. وحافظ ذلك الطابع على قدرته على الاستمرار وحافظت الأعمال التسجيلية السويسرية - سواء على المستوى الوطني أو الدولي على سمعتها كما هي. وواصل مخرجو الأفلام التسجيلية من الرعيل الأول إبداعاتهم بنفس الوتيرة البطيئة بالطبيعة: فهانز أولريش شلوميف في استخدامه لقالب مثير من العمل الروائي والتسجيلي في فيلمه (مجلس البطريق) *Der kongress der pinguine* وريتشارد ديندو ، وأورس جراف ومارليس جراف في فيلمهم *Seriat*، وهانز ستورم وبياتريس ميشيل في فيلمهما (سيرتشان) *Sertschawan, Kaddish* وهانز بلتر (الذي كان يحاول دائما أن يكشف قوالب مناسبة للقضايا الفكرية)، وفردريك كابلر صاحب المسحة التسجيلية شديدة الخصوصية في أفلامه (الأخشاب) *Wald* و(الرسام أدولف ديتريك) *Adolf Dietrich* و(أغنية الكتابة) *Die Ballade vom scheiben* وهو فيلم عن الكاتب جيرهارد ماير والأخوة دوبيني، فوسكو ودوناتلو (الذي كان فيلمهم الروائي الوحيد لودفيج سنة ١٨٨١) يمدنا بصورة رائعة، ويمدخل جديد لاكتشاف سويسرا بكونها بلد السياحة.

وفي حين كان مخرجو الأفلام التسجيلية الشباب أمثال ماثياس فون جونتن في فيلميه (رحلات في داخل البلاد) *Reisen ins landesinnere* و(الانفجار الكبير) *Big Bang* ، وديتير جرونشير، وياولو بولوني في فيلميهما (فيتش يرحل) *Witschi geht* و(أسمارا) *Asmara* وفيرنر "السويسري" في فيلميه (كيف تم إنقاذ سيمبون) *Dynamit am Simplon* و(أرض الميلاد-التجسس الوهمي) *Noei Field - der erfundene Spion* ودانييل شفايتزر ، ودومينيك دي ريفاز وكلوديا كلين ، يبدون بلا اختلافات بشأن تبني تقاليد الأفلام التعليمية ذات الموضوعات الفكرية، "الكورالية" غير الروائية، فلن الجديد الآتي كان من الممكن تصوره أيضا. فتوماس امباك أدخل تنوعا خلافا في مساره السهل في فيلم (الضجر) *Resstlessness* المتسم

بالتعبير الموسيقي ، وهو نفس الأسلوب الذي استخدمه فيما بعد في فيلم (أحسن صنعا ١٩٩٤) *Well done* ، الذي ينفذ من خلاله إلى العالم السري للإدارة المالية، ومن إجمالي خمسة وسبعين ساعة، تقريبا، من الصوت وشرائط الفيديو المسجلة على نظام إلكتروني، مزج توماس اميالك شريطا من الصوت والصورة معا وهو يتحرك بوثيرة الموضوع أو في الاتجاه المضاد له. وهو شكل ابتكاري يتفادى بصورة واضحة اهتزاز مؤشر التحذير. وبنفس القدر من التفتح توجه هو ويورج هسلر ، أحد أكثر أبناء "الجيل القدامى" مرونة إلى عالم المراهقين في ضاحية كبرى من ضواحي زيورخ: ويوجز فيلم (الجيـتـو) *Ghetto* مائتي ساعة من الشهادات في ساعتين من الرؤية في إخراجهما بشكل بديع. ومكنت تسجيلات الفيديو هذه مخرجو الأفلام التسجيلية السويسريون أن يعملوا على نحو مشابه لزملائهم الأمريكيين (على سبيل المثال، فرديريك وايزمان) : فكان يجري تصوير كل شيء وقت حدوثه بدون توقف أما اتخاذ القرار بشأن ما هو ملائم من شكل أو دراما فكان يتم على الطاولة. وأتاحت التقنيات خيارات جديدة وتكلفة أقل : وقد استفاد من هذه الفرصة ريتشارد ديندو، وفيرنر "السويسري" (في تصويره لملاح الحرب الباردة في فيلم أرض الميلاد ١٩٩٦) وفرانز ريتشل في فيلمه عن طوبى التبت البديل (معرفة المداواة، ١٩٩٧) *Das wissen vom heilen* وأولريك كوخ (ملاحو التبت، ١٩٩٧) *Die Salzmann vom Tibet*.

وبعد مرور مائة عام من أول فيلم تم عرضه على الشاشة، وقبل مرور عامين من بداية ألفية جديدة، وفي مناخ غير مسبوق من التنافس الإعلامي المحموم، وفي مواجهة تضخيم وتضليل إعلاميين لا توجد طريقة لإيقافه، فإن سينما النول الصغيرة التي تنأى بنفسها بعيدا عن كل محاولات الاندماج تقدم نفسها تقريبا بالشكل التالي:

أن الإنتاج الأمريكي يهيمن على الأسواق بصورة غير مسبقة. والأفلام الأوروبية تجاهد من أجل أن يكون لها مشاركة محدودة، بالتزامن مع

التمويل التلفزيوني ومساعدات الدولة، الأمر الذي يمكن الصناعة السينمائية من البقاء (وإن كان ذلك لا يعني تطورها بالفعل).

أن كثيرا من الفنانين التجريبيين يعملون على نحو مشابه لفناني الصور المرئية؛ وإذا كانت النتيجة تستحق أكبر قدر من الاهتمام فأنها لا تستطيع حتى الآن أن تكون وسيلة سهلة لتبادل الثقافة الجديدة.

وكانت الأفلام الضخمة التي أخرجها المخرجون السويسريون من إنتاج أوروبي مشترك؛ فالموارد المحلية أبعد من أن تكون قادرة على توفير الكفاية لإنتاج أفلام روائية ذات قدرة تنافسية. ولما كانت أفلام الإنتاج المشترك تشكل فرصة للعمل، فيجب على مخرجي الأفلام أن يقبّوا بالفعل جدارتهم - وبصفة خاصة إذا ما اعتبروا أنفسهم من بين الذين يرفضون، بصورة مبررة، فكرة التجانس الأوروبي ويشعرون بأن الأفلام القوية لابد وأن تستند إلى جذور ثقافية. ويقيد هذا الأمر المخرجين السويسريين ويجعل أعدادهم محدودة جدا: جودار، وتائر، وجوريتا، ومورر، وشميد، وإيمهوف، وكولر. أما بالنسبة لمشاريع الأفلام التي تنتسب إلى أسماء أقل شهرة فإن الإنتاج الثنائي المشترك يحقق كل المزايا لكل من البلدين، وفي ضوء ذلك تصبح نظم الدعم هي أفضل الأشكال التي يمكن تصورها.

وكان على القادمين الجدد أن يعتمدوا بشكل كامل على هياكل التمويل القومية، التي كانت تتوجه على نحو متزايد في اتجاه استمرارية الأشكال التي تم تجربتها واختيارها وبالنظر إلى وجود وفرة في أعداد السينمائيين الجدد، فإن الصراع من أجل الحصول على جزء من التمويلات المتاحة أصبح أشد شراسة. وهو وضع له آثاره الضارة على مناخ التضامن والإبداع. ومن أجل الحصول على الدعم الحكومي، أصبح من اللازم على الأعداد المتزايدة من صناع الأفلام والمخرجين، وبينهم العديد من الخريجين الجدد من مدارس السينما، إخضاع مشاريعهم لعملية اختبار على الشاشة لا تعرف الرحمة.

ولم ينجح إلا قطاع الأفلام التسجيلية الأقل تكلفة في أن ينأى بنفسه خارج هذه المنافسة الضارية. وهذا هو السبب في استمرارية ازدهار هذا القطاع إلي الآن. ولقد كان بإمكانه أن يصبح أكثر حرية، حتى لو كانت فترة العرض القصوى المفروضة في التلفزيون التي لا تتجاوز الساعة، تشكل قيداً مبالغاً فيه وتعرض مستوى النوعية الرفيعة لتلك الأعمال للأخطار. وحتى الآن لم يجر عرض بعض أكثر الأعمال التسجيلية إثارة للاهتمام في التلفزيون.

واستجابة لهذين النوعين من الإنتاج المشترك اللذين سبق ذكرهما، أصبح من واجب هيئة التمويل الفيدرالية أن تكون مستعدة لمساندة المشاريع التي لا تشكل إلا أهمية محدودة لسويسرا. والأمر الذي يثير الدهشة هو أن كثيراً من الإنتاج الأجنبي المتميز تلقى، في السنوات الأخيرة جزءاً من تمويله من "بيرن". ولا تشكل عناوين الأعمال التالية إلا ربع المشاريع الثقافية الدولية: التكوين لإخراج مارينال سن ؛ بيير وجميلة لإخراج جيرار بلان ؛ عصابة الأربعة، الأعلى الأسفل ، هش إخراج جاك ريفيت ؛ زانزيبار ، قال الأمير الصغير ، وخيانة زوجية وأسلوب العمل لإخراج كريستين باسكال ؛ خطوة القلق المعلقة لإخراج زيوانجلو بولس ؛ *Ladro di bambini* . وأمريكا لإخراج جياتي اميليو ؛ أزرق-أبيض-أحمر لإخراج كريزستوف كيسلوفسكي ؛ واد إبراهيم إخراج مانويل دي أوليفيرا ؛ لا أستطيع النوم إخراج كلير دينيس؛ مولد الحب إخراج فيليب جاريل؛ كمان روتشيد لإخراج إيجار كوزارنيسكي ؛ *La Tregua* لإخراج فرانسيسكو روزي.

ولم تحقق إلا أعمال محدودة للغاية من الإنتاج المشترك التي صنعت في سويسرا وحظت بدعم محلي صدى بيرر عقد المقارنات مع الأعمال الكبيرة. أما لماذا أصبح الأمر على هذا النحو فهو موضوع يستحق التأمل والتفسير واتخاذ موقف، فالسينما السويسرية لم تعد تملك هذا "السر الغريب"



فيلم (الجاسوس المخترع) إخراج فيرنر شغليتز، ١٩٩٦. حول شغليتز الشاشة الكبيرة إلى شاشة كمبيوتر يستطيع أن يعرض عليها بقرة الفأرة - عناصر التطور اللامنتهي: رجل أمريكي خير يصبح ضحية، ومن ثم ضحية لنذالة السياسة الستالينية. ويقتد كبير من الدقة يعرض الفيلم وينشئ روابط بين المصادر المألوفة والجديدة المكتشفة. ورغم أنه لا يستطيع أن يحل اللغز النهائي فإن الصورة الديناميكية للحرب الباردة تظهر أمام عيني المشاهد.

الذي تميزت به في فترة الإنطلاقات الجديدة، سواء داخل البلاد أو خارجها. فالجيل الذي جاء في أعقاب الجيل الأول جيل قوي ومتمرد وناسف للقواعد الثابتة وأن كان يفتقر إلى المثابرة أو أنه اتجه إلى مناطق ثقافية أخرى-الفنون المرئية والموسيقى والأدب أو المسرح. وفي خضم ذروة وسائل الإعلام التي استقرت في يومنا هذا ، لم يعد للأمم الضعيفة فرصة مهما كان حجم الجهد الذي تبذله أي فرصة.

شكر،

أود أن أتوجه بالشكر لكل من ماثياس كناور، وسيريل درستون على ما بذلوه من جهد في قراءتهم المتأنية لمخطوطة الكتاب وما قاما به من تقديم اقتراحات بناءة ، كما أتوجه بالشكر لباتريشيا بلانتر لقراءتها النقدية للنص ، ومجلس السينما السويسري والمسئول عنه هيرفي دومونت والبحث المكثف الذي قاموا به مع توثيق بدايات السينما السويسرية، وقطاع السينما في برولفسيا من مساعدة فعالة منحوني إياها من خلال شرائط الفيديو والصور ، واندرياس لانجيينباغر لما قام به من مراجعة ، وأخيرا مالى شيرير لتقويمها الفعال ومؤازرتها التشجيعية خلال حواراتنا المتعددة.

Selected bibliography

- Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films, Spielpläne 1896-1965*, Schweizer Filmarchiv, Lausanne 1987; *Histoire du cinéma Suisse, Films de fiction 1896-1965*, Cinémathèque Suisse, Lausanne 1987
- Hervé Dumont, *Leopold Lindberg und der Schweizer Film 1935-1953*, Verlag Günter Knorr, Ulm 1981
- Felix Aeppli, Werner Wider, *Der Schweizer Film 1929-1947*, 2 vols., Limmat Verlag, Zurich 1981
- David Wechsler (ed.), *Morgarten kann nicht stattfinden, Lazar Wechsler und der Schweizer Film*, Europa Verlag, Zürich 1966
- Rudolf Hofer (ed.), *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*, Verlag Hans Rohr, Zurich 1968
- Freddy Buache, *Le Cinéma Suisse, L'Age d'Homme*, Lausanne 1974
- Freddy Buache, *Trente ans de Cinéma Suisse 1965-1995*, Centre Georges Pompidou, Paris 1995
- Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (eds.), *Film in der Schweiz*, Hanser Verlag, Munich 1978
- Norbert Ledergerber and Urs Jaeggi, *Solothurner Filmtage 1966-1985*, Universitätsverlag Freiburg 1985
- Stephan Portmann, *Der neue Schweizer Film (1985-1985)*, report, Universitätsverlag Freiburg 1992
- Thomas Pfister, *Der Schweizer Film während des III. Reiches*, Berlin 1982
- Martin Schlappner, Martin Schaub, *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films*, Schweizerisches Filmzentrum, Zurich 1988
- Bruno Edera, *Histoire du cinéma suisse d'animation*, Travelling 51/52, Lausanne 1978
- Brigitte Blöchliger, Alexandra Schneider, Cecilia Husheer, Connie Betz (eds.), *Cut, Film- und Videomacherinnen Schweiz*, Stroemfeld/Nexus, Basle 1995
- Freddy Buache, *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, L'Age d'Homme, Lausanne 1975
- Michel Boujut, *L'escapade ou le cinéma selon Soutter*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974
- Michel Boujut, *Le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974
- Christian Dimitriu, *Alain Tanner*, Editions Henri Veyrier, Paris 1995
- CINEMA, Unabhängige schweizerische Filmzeitschrift, vols. 20-42, Stroemfeld/Roter Stern, Basle (annually since 1983)
- Cinébulletin, Zeitschrift der schweizerischen Filmbranche, Lg. Schweizerisches Filmzentrum, Zurich (monthly)
- Filmbulletin, Kino in Augenhöhe, Winterthur (six times per year)
- Zoom (ex. Filmbesitzer), Zeitschrift für Film, Zurich (monthly)
- Cinémathèque Suisse (publ.)
- Le Film du Cinéma Suisse/Der Schweizer Film/Il Film del Cinema Svizzero*, 12 30-minute Compilations, VHS/Pal, Lausanne 1991
- Die Pioniere (Jean-François Amiguet), Alchemia (Ernest Anserge), Noi e gli altri (Renato Berta, Augusta Forni, Federico Jolli), Zurich-Emmental (Bernhard Giger), Die Randfiguren (Jürg Hassler), Die kleinen Illusionen (Markus Imhoof), Ailleurs et ici (Alain Klarer), Die Liebe zum Tod (Thomas Kowfner), Die verborgene Fiktion (Fred M. Murer), Die Liebhaber (Daniel Schmid), Die Revoltierten (Michel Soutter), Helvetische Gefühle (Jacqueline Veuve)

Selected bibliography

Pro Helvetia (publ.)

Dossier Film:

Daniel Schmid

Reni Mertens, Walter Marti

Fredi M. Murer

HHK Schoenherr

Cinéportraits (English):

Rise and Fall of the Legendary Swiss Film Company (Praesens Film)

Dindo – the Memory Composer

A Film Poet Between Utopia and Realism (Tanner)

The Ritual of Desire (Schmid)

The Poetry of Gestures (Veuve)

Swiss animators

Addresses

Federal Office of Culture
Sektion Film
Hallwylstrasse 15
3003 Berne
031 322 92 71/ 031 322 92 73 (Fax)

Pro Helvetia
Arts Council of Switzerland
Hirschengraben 22
8024 Zurich
01 267 71 71/ 01 267 71 06 (Fax)

Swiss Film Center
Neugasse 6
Postfach
8031 Zurich
01 272 53 30/ 01 272 53 50 (Fax)

Media Desk/EuroInfo Switzerland
Zinggstrasse 16
3007 Berne
031 372 40 50/ 372 41 15 (Fax)

FOCAL
Foundation for continuous training in cinematic and audiovisual art
33, rue St-Laurent
1003 Lausanne
021 312 68 17/ 021 323 50 45 (Fax)

Swiss Cinémathèque
Case postale 2512
1002 Lausanne
021 331 01 01/ 021 320 48 88 (Fax)

Zoom Film Documentation
Bederstrasse 76
Postfach 147
8027 Zurich
01 202 01 32/ 01 202 49 33 (Fax)

Solothurn Film Festival
Untere Steingrubenstrasse 19
Postfach 140
4504 Solothurn
032 625 80 80/ 032 623 64 10 (Fax)

Fribourg International Film Festival
8, rue de Locarno
1700 Fribourg
026 322 22 32/ 026 322 79 50 (Fax)

International Film Festival Locarno
Via della Posta 6
6600 Locarno
091 751 02 32/ 091 751 74 65 (Fax)

Vision du Réel
Nyon International Documentary Film Festival
18, rue Juste-Olivier
Case postale 593
1260 Nyon
022 361 60 60/ 022 361 70 71 (Fax)

VIPER
International Film, Video and Multimedia-Festival
Postfach 4929
6002 Lucerne
01 450 62 62/ 01 450 62 61 (Fax)

Swiss Association of Film Makers
Im Ror 16
8340 Hinwil
01 937 23 16/ 01 938 13 57 (Fax)

SUISSIMAGE
Swiss Author's Rights Society for Audiovisual Works
Neuengasse 23
Postfach
3001 Berne
031 312 11 06/ 031 311 21 04 (Fax)

Swiss Film Producer's Association
Zinggstrasse 16
3007 Berne
031 372 40 01/ 031 372 40 53 (Fax)

Addresses

Swiss society of Authors

12/14, rue Centrale

Case postale 3893

1002 Lausanne

021 313 44 55/ 021 313 44 56 (Fax)

Schweizer Fernsehen DRS

(German-Swiss Television)

Fernsehstrasse 1-4

Postfach

8052 Zurich

01 305 66 11/ 01 305 56 60 (Fax)

Télévision Suisse Romande TSR

(French-Swiss Television)

20, quai Ernest Ansermet

Case postale 234

1211 Geneva 8

022 708 99 11/ 022 708 26 35 (Fax)

Televisione Svizzera di Lingua Italiana TSI

(Italian-Swiss Television)

Casella postale

6903 Lugano

091 803 51 11/ 091 803 33 55 (Fax)

Televisiun Rumantscha (RTR)

(Rhaeto-Romanic Television)

Commercialstrasse 20

7007 Chur

081 252 95 66/ 081 252 51 22 (Fax)

كتيبات بروهلفسيا

ايزو كامارتين، روجيه فرانسوين، دوريس جاكويك – فودور،
رودلف كيزر، جيوفاني اورلي، بياتريس شتوكر: *آداب سويسرا الاربعة*

كريستوف ديونج: *فلسفة من سويسرا*

بيير دومينيبي وماتياس فينجر: *تعليم البالغين في سويسرا*

ديتر فارني: *موجز تاريخ سويسرا من البداية حتى يومنا هذا*

دومينيك جرو، بيتر تسويجن، فردريك رادف: *الشباب في سويسرا*

يوسف هوخولي: *تصميم الكتب في سويسرا*

رينيه ليفي: *الهيكل الاجتماعي السويسري*

بيات شلبغر: *المسرح في سويسرا*

اوزفالد زيچ: *المؤسسات السياسية السويسرية*

مارك فويميه: *المهاجرون واللاجئون في سويسرا، لمحة تاريخية*

برنهارد فينجر: *آداب سويسرا الاربعة*

الفرد فايلر: *اللهجة والفصحى في سويسرا المتكلمة بالالمانية*

تتوفر معظم هذه الكتيبات باللغات الالمانية، والفرنسية، والانجليزية،
والاسبانية والعربية وجزءا منها بالاطالية

صدرت جميع الترجمات العربية من:

بروهلفسيا القاهرة

طرف السفارة السويسرية

١٠ شارع عبد الخالق ثروت

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٢٠٠١ / ٥٩٨٨

ترجمة الغلاف

لقد جاهدت السينما السويسرية على مدى مائة عام من أجل كسر حاجز الصمت. وبسبب أن لسويسرا ثلاث ثقافات ، فلم تكن فيها سوقا محلية واحدة ضخمة بحيث تدعم صناعة السينما فيها. ومن ثم ظلت السينما فنا أقرب إلى الحرف اليدوية. وازدهرت السينما السويسرية مرتين - الأولى خلال الحرب العالمية الثانية نتيجة ظروف خارجية ؛ أما الثانية ، ففي فترة الحريات الضيقة بشكل واضح ابان السبعينات وأن كانت حريات بلا خصوصيات. ووسط التغيرات الهائلة التي عرفتها وسائل الإعلام في نهايات القرن العشرين ، تبحث السينما السويسرية عن مكان خاص بها ، مكان يمكن أن تتفتح من خلاله على أوروبا وتظل مع ذلك محافظة على استقلالها. وليس هذا الكتاب إلا محاولة لفهم المعيرة التاريخية للسينما السويسرية.

Bibliotheca Alexandrina



0394250



ولد مارتن شلوب في عام ١٩٣٧ ، وهو يعمل في زيورخ. وبعد حصوله على درجة الدكتوراه في الأدب (وكان هينريك فون كليست) اتجه الى الاهتمام بصناع السينما في سويسرا. بالعديد من المقالات لعدد من الصحف والمجلات الوطنية والى عدة كتب حول هذا الموضوع. وقد ظهر أول مسح للسينما الـ ("المناسبات الخاصة") في مجلة السينما السويسرية التي رأى عشر سنوات. وله محاولات سينمائية ثلاث كان آخرها "الجزء